Sinteze

Mihai Zamfir

Cealaltă față a prozei

Editura Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Zamfir

Cealaltă față a prozei

exilul dublului
și universul diurnu

Donată de cabinetul de Limba și Literatura Română

Clasa a XI-F

Prisecaru Gabriel

S

SINTEZE

Scanned with OKEN Scanner

Mihai
Zamfir

Cealaltă față a prozei

1988
Editura Eminescu
BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1

Scanned with OKEN Scanner

Tabla de materii

Prefață 7

Novella și nuvela (Proza tînărului Rebreanu) 11

„Viața formelor" românești (Stilistica „noului roman" de la 1920) 21

Romanul și poemul (Nucleul stilistic al *Crailor...*) 32

Poate oricine să scrie un roman? (Despre proza lui Constantin Stere) 40

Educația europeană (Despre *Pirin-Planina* și proza lui Topîrceanu) 64

Structura semi-absenței (Biografic și literar în romanul *Jocurile Daniei* de Anton Holban) 82

Ieșirea din provincie (Cînd E. Lovinescu devine E Lovinescu) 92

Jurnal de criză și jurnal de existență (Tipologia jurnalului intim românesc) 104

Maestrul din umbră (Proza lui M. Blecher și proza anilor '30) 139

Resentimentul naște proză (Despre nuvelele lui Vasile Voiculescu) 176

Eu, autorul, și restul lumii (Despre o formulă romanescă recentă) 187

Un semn de întrebare (Despre etica lui Marin Preda) 201

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Un dublu impuls a provocat scrierea cărții de față. Pe de o parte, încercarea de a aplica principiile unei „stilistici diacronice" pe texte apropiate de vremea noastră, unele abia născute, încă palpitînd. Pe de altă parte, redescoperirea unor proze uitate sau neglijate, peste care privirea a trecut distrată sau pe care habitudinea critică le-a omologat greșit, din cine știe ce prejudecată sau capriciu.

Atunci cînd se vorbește de proza românească a secolului nostru, numele lui Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau Mihail Sadoveanu răsar în memoria colectivă. Ei sînt „cei mari". Peisajul prozei se configurează în jurul acestor nume, care transmit formula lor de existență peisajului literar înconjurător. Nu putem învinovăți pe nimeni de această contaminare dublă: ea s-a instalat în conștiința publică și acționează acum cu forța unui loc comun redutabil.

Dar dincolo de numele consacrate, există și nume mai rar pronunțate, de redusă proeminență, dar care nu ni se par cu nimic inferioare celor consacrate. Alături de romancierul Rebreanu există nuvelistul; alături de criticul Lovinescu există prozatorul și memorialistul; alături de marii romancieri ai momentului, există și prozatorii Blecher, Stere, Topîrceanu sau Anton Holban, cu o operă pe nedrept rămasă în umbră. Cu alte cuvinte, dincolo de fața vizibilă și oficială a prozei, există și fața ei invizibilă, compusă din scrieri pe care destinul le-a nedreptățit, există libelli cu un fatum defa-

vorabil, uneori infinit mai atrăgătoare decît capodoperele școlare.

Pe măsură ce se acumulau paginile scrise despre acești prozatori, de ecou mai redus, observam că, instinctiv, interesul mi se fixase asupra inadaptabililor, asupra celor lipsiți de șansă, pe scurt, asupra textelor marginalizate pe nedrept. Și de ce au fost marginalizate? Ce instanțe au în aceste cazuri ultimul cuvînt? A lua apărarea, fie și postumă, a celor nedreptățiți: iată ceea ce s-ar putea numi o vocație. Blecher este un prozator de primă mărime, chiar dacă nerecunoscut pentru moment, după cum moralistul Marin Preda egalează de multe ori pe prozator. Studiile de față: tot atîtea tentative de recuperare.

Dar aceasta este numai fabula, nu substanța, materialul pînă la urmă aleatoriu pe care fixăm o teorie. Esența demersului din studiile grupate aici constă în extinderea „stilisticii diacronice" la perioada contemporană a literaturii noastre. Oricîtă perplexitate ar provoca unor critici sintagma „stilistică diacronică", ea materializează verbal o tendință universală, un vis destul de vechi: acela de a urmări evoluția „seriei literare" nu ca o suită istorică, ci ca o suită formată de elemente retorice devenite funcții, adică încadrabile într-un sistem. E vechea aspirație a formaliștilor ruși și a structuraliștilor din toate școlile. În clipa cînd fiecare dintre operele, autorii și direcțiile pe care le urmărim apar reductibile la o formulă cît mai simplă cu putință, atunci „stilistica diacronică", sub forma ei vie, a fost instaurată. În aproape toate studiile înfățișate aici, varietatea deconcertantă a operei se reduce la o figură simplă, care explică totul asemeni unei formule generative.

Cifrul poate fi de natura conținutului (o contradicție fertilă aflată la baza textului), de natura unei figuri stilistice tutelare, de natură pur gramaticală etc. Stilistica s-a emancipat: ea a devenit a temelor, a codurilor retorice, a figurilor poetice sau a unor obsesii gramaticale cu rezonanță în întreaga operă. Nu există o regulă stilistică prestabilită pentru fiecare scriitor sau operă; sînt reductibile la o formulă valabilă o singură dată, situată pe unul sau altul dintre palierele retoricii

Scanned with OKEN Scanner

globale a operei de artă. „Cealaltă față" a prozei este și fața ei ascunsă în cifru.

Subliniez că procedarea în spiritul unei stilistici de profunzime trebuie întreprinsă fără idei preconcepute și că modelul operei a rezultat dintr-o lectură lipsită de prejudecăți, dintr-o căutare de precursori pe linia unei anumite utilizări a codurilor lingvistice omologate. De aceea unele studii din cartea de față pleacă de la o problemă de pură teorie: cum definim romanul ca specie narativă distinctă (în legătură cu C. Stere), ce raport mereu ambiguu se stabilește între biografie și ficțiune (în legătură cu A. Holban), care ar fi statutul unor specii de frontieră (jurnalul intim); în toate aceste cazuri, interesul operei autorului cade în planul al doilea, fiind sacrificat sensului teoretic. Între un autor cunoscut, dar placid din punct de vedere al meditației, și un autor mai obscur, pasionat însă de idee și inovator la capitolul formal nu este greu de imaginat pe care îl vom alege.

Cei ce privesc cu scepticism stilistica pot avea rezerve principiale față de operațiunea reducerii unei scrieri la o formulă simplă: o asemenea procedare ar face abstracție de „bogăția inepuizabilă" a operei literare. În ceea ce mă privește, cred dimpotrivă: numai o reducere la nucleul esențial și o simplificare decisă, la început hazardată prin propunerea unui model deductiv, a varietății aparente pot explica efectiv varietatea concretului operei. Numai bazată pe un model vizibil și coerent opera își dezvăluie semnificațiile și nu eșuează în accidental.

Care anume stratum din structura operei este cel mai apt să ducă la identificarea modelului — iată o problemă deschisă. Stilistica nu se mai prezintă astăzi doar ca o disciplină gramaticală sau figurativă, așa cum era pînă spre finele anilor '70; studiile de față vor să ofere doar o vagă sugestie cu privire la ramificarea extraordinară suferită de stilistică în ultimii ani. Cele 12 studii cuprinse în cartea de față demonstrează identificarea a 12 cifruri stilistice diferite pentru tot atîtea lumi prozastice.

Spre deosebire de alte lucrări de stilistică, pe care le-am conceput extrem de scrupuloase la capitolul re-

Scanned with OKEN Scanner

ferințelor bibliografice, am căutat să oferim de această dată o lectură cît mai comodă: am renunțat de aceea la subsoluri și am redus trimiterile la strictul necesar, înglobînd, pe cît a fost cu putință, erudiția în textul însuși.

Jumătate din studiile de față — cele mai substanțiale, reprezentînd 70% din totalul textului — sînt inedite; cealaltă jumătate a apărut în reviste de specialitate cu circulație redusă interesînd, probabil, doar un cerc restrîns de pasionați. Toate se încadrează însă aceleiași metodologii și ilustrează proiectul teoretic schițat mai sus.

București, 9 martie 1988.

Scanned with OKEN Scanner

Novella și nuvela

Proza tînărului Rebreanu

În cazul lui Rebreanu, privirile retrospective se fixează predilect asupra marilor creații, încercînd recitirea capodoperelor: scriitorul a lăsat suficiente, iar interpretarea lor a rămas de multe ori în urmă cu decenii. Alte priviri se vor opri asupra zonei pînă de curînd inedite — asupra *Jurnalului* și publicisticii. În ceea ce ne privește, ne vom adresa primelor piese ale lui Rebreanu, într-o tentativă de a construi arheologia capodoperei. Înaintea marilor romane au existat încercările — deseori mediocre — ale nuvelelor de tinerețe. Inexplicabil, în absolut, acest traseu trebuie să conțină însă un cifru, relevabil la lumina zilei. Și în legătură cu opera lui Rebreanu persistă întrebarea fundamentală: cum a fost posibil ca autorul lui *Ion* și al *Răscoalei* să fie în același timp autorul unor romane de duzină?

Astăzi știm că Rebreanu a încercat să se afirme la început ca nuvelist și că a reușit în bună măsură; de la venirea în țară și pînă în 1920 a scris un mare număr de nuvele, operă aproape compactă, pe care exegeza curentă o expediază rapid pentru a se putea ocupa de capodoperele românești. În planul pur al creativității, eșecul lui Rebreanu ca nuvelist ni se pare însă un eșec elocvent: preistoria marii proze din *Răscoala* începe cu studiul formulei nuvelistice a autorului.

Pentru a întreprinde această arheologie a prozei, examinăm textul nuvelelor prin suprapunerea a două grile, a celei tematice și a celei cronologice.

a) *Grila tematică* invederează psihologia și, poate, dinamica subconștientului la Rebreanu. Plecat din Năsăud și format într-un mediu intelectual dintre cele mai conservatoare, prozatorul are de la început fetișul temei. Veritabila proză — prin extindere, veritabila literatură — ar trebui să se ocupe de viața țărănească, de eternul uman al acestei zone surprins sub orizont clasic. În secolul al XIX-lea, Transilvania fusese clasicistă cu îndîrjire. *Pattern* tutelar — George Coșbuc și mitul pe care acesta îl impusese în lumea intelectuală transilvăneană. Într-o astfel de atmosferă provincială și-a făcut Rebreanu ucenicia intelectuală, dobîndind primele noțiuni estetice și mai ales etice fundamentale. Primitive — fără îndoială. Discursul local ardelenesc despre țăran ca realitate originară a poporului român și despre obligația scriitorului de a evoca „adevăratul" popor (adică pe țărani) a marcat primii ani ai lui Rebreanu. Nu este imposibil să-l imaginăm pe Rebreanu sosind la București cu singura decizie adîncă — aceea de a prezenta întregii țări pe oamenii din regiunea sa natală, ridicînd pe locuitorul din părțile Năsăudului la valoare universală.

În aceste condiții, abordarea unei alte tematici decît cea rurală trebuie să fi avut pentru scriitor o importanță capitală: a descrie altă lume decît aceea pe care ai intenționat și ai fost pregătit s-o descrii — iată aproape un caz de conștiință. Dacă pentru cutare prozator de la începutul secolului nostru tema pusă în scenă avea de multe ori valoarea unui detaliu de construcție, pentru Rebreanu ea însemna infinit mai mult. Abandonarea „lumii satului" în favoarea „lumii orașului" a echivalat, fără îndoială, în conștiința lui Rebreanu cu o schimbare de statut auctorial, cu o „trădare" a vocației inițiale.

Remușcarea surdă și tenace a întovărășit astfel scrisul lui Rebreanu încă din primii ani; complexul de culpă (element esențial al psihologiei creatoare) va avea repercusiuni pînă în straturile cele mai îndepărtate ale construcției prozastice, pînă în pragul lingvistic, în coerența formală a frazelor.

Așa se face că, după ce a scris primele nuvele, aplicînd programul tacit al unui ruralism fundamental, în

Scanned with OKEN Scanner

ipostaze dramatice sau pitoreşti (*Răfuiala, Cîntecul iubirii, Proştii, Nevasta* etc.), Rebreanu va profita de experienţa penitenciară pentru a oferi tablouri ale umanităţii decăzute (*Culcuşul, Golanii*). O dată cu nuvela *Ocrotitorul*, din 1911, prozatorul se mută definitiv la oraş, rămînînd să revadă satul doar intermitent. Acest sat devine nu numai pecetea tinereţii prime, ci mai ales aspiraţie permanentă, entitate ce-şi va cîştiga treptat o dimensiune metafizică, *locul originar* abandonat şi obsedant.

b) *Grila cronologică* trebuie să se suprapună peste cea tematică pentru a releva sensul ultim al nuvelelor. Simpla cercetare a datelor de compunere ne edifică asupra evoluţiei : momentul 1912—1913 apare, în această perspectivă, drept o placă turnantă. Pînă la acest prag au fost scrise *Răfuiala, Cîntecul iubirii, Proştii, Nevasta, Idilă la ţară, Vrăjmaşii* — toate esenţial rurale, în care apare cu toată claritatea lumea satului năsăudean, uneori identificabilă prin prototipuri reale. După nuvela *Ocrotitorul* (1911), preponderenţa o capătă lumea măruntă şi umilă a oraşului, „spectacolul" cehovian dezvoltat în cadenţă continuă : *Strănutarea* (1912), *Cearta, Cuceritorul, Bubi, Norocul, Pozna, A murit o femeie, Cîntecul lebedei, Ghinionul, Omul mic şi oamenii mari* (1920). Deceniul 1911—1920 pare ferm caracterizat. Colaborarea la *Sburătorul* şi relaţiile tot mai strînse cu E. Lovinescu, imediat după sfîrşitul primului război mondial, fortifică previzibil atracţia citadină. Rezistenţa internă a lui Rebreanu faţă de această schimbare involuntară se lasă, însă, la fel de uşor surprinsă ; romanul autobiografic *Calvarul* (1919) este, concomitent, romanul războiului şi al scriitorului în mijlocul războiului, al scriitorului incapabil de a-şi găsi un loc în forfota ostilă a Bucureştiului, a Marelui Oraş.

După pragul cronologic 1912—1913, nuvelele cu subiect rural devin nu numai extrem de puţine, ci şi de factură specială. Ele se află angrenate în marea dramă a războiului ce-l obsedează acum pe Rebreanu (*Hora morţii*, 1915) sau se plasează într-un trecut nostalgic deja irecuperabil. Piese-simbol vor fi *Cuibul visurilor* (1919) sau *Dincolo* (datare incertă), amîndouă didactice şi convenţionale ; în ele, satul (adică inocenţa şi

copilăria) apare într-o aură legendară, opusă prezentului decăzut. În *Cuibul visurilor*, autorul-narator execută o călătorie exorcizantă la locurile copilăriei, unde nu mai găsește nimic: revenirea la origini are aerul unei descinderi *ad inferos*. În *Dincolo*, culpabilizarea provocată de părăsirea satului ia formă thanatică; tatăl aceluiași narator-autor moare oarecum din cauza absenței fiului, stabilit în București. Peste aceste texte scrise la persoana I bate vîntul vinovăției fără redempțiune.

Suprapunînd grila tematică celei cronologice, introducem în nuvelistica lui Rebreanu o ordine neașteptată: nuvela primilor ani este o nuvelă țărănească și tradițională; nuvela scrisă în paralel cu romanul *Ion* va fi o nuvelă de factură opusă, citadină și cehoviană.

Ne interesează fazą următoare a formulei. Constatăm că nuvelele „țărănești" (să le numim astfel convențional) se bazează pe refacerea unei norme narative străvechi. Coborîm cu ele la originile narațiunii. *Răfuiala*, de exemplu, povestește uciderea unui flăcău de către bărbatul fostei sale iubite: o acumulare paroxistică a geloziei reprimate mult timp se sfîrșește pe spațiul celor cîteva pagini. *Cîntecul iubirii*, în decor vag exotic, desfășoară aceeași dramă a geloziei terminate tragic. În *Proștii*, trei țărani pierd trenul din cauza dușmăniei stupide a personalului gării: accident aproape banal, dar care pune în evidență marginalizarea existențială a țăranului, adică un proces istoric complex și îndelungat, imposibil de fixat în limite cronologice. În *Nevasta*, înmormîntarea unui om și atitudinea nevestei sale din acea zi luminează cu precizie tragedia unei vieți întregi — obligația de a mima supunerea și iubirea. *Dintele*, simbol derizoriu al îmbătrînirii, este un alt „concentrat" de timp: prin accidentul pierderii lui, eroina nuvelei descoperă mecanica tragică a îmbătrînirii și inexorabilul trecerii timpului; pierderea dintelui este „prima moarte", moartea simbolică a unei ființe. Oricărei nuvele țărănești de Rebreanu îi putem găsi aceeași schemă internă: surprinderea, cu mijloace concentrate și într-o scenă crucială, a unui *climax* ce rezolvă, de obicei tragic, acumularea temporală.

Scanned with OKEN Scanner

Precizăm că acest tip de nuvelă reia vechea schemă a nuvelei clasice — narațiune exemplară, model de comportament uman. Ea materializează un proverb sau un adagiu, un concentrat paremiologic rafinat de cugetarea populară de-a lungul secolelor. Tot ca în narațiunile clasice, aceste nuvele „țărănești" pun în scenă nu atît personaje cu identitate socială, cît prototipuri caracterologice supraumane, personificări ale unei condiții generale, atopice și atemporale (gelosul, iubitul, nevasta, omul umil, înfumuratul etc.). Diegetic vorbind, în ele asistăm doar la finalul unui proces continuu imposibil de oprit, înaintînd cu forța fenomenelor naturale. Istorie exemplară și paradigmă a umanului, nuvela tipic rebreniană se înrudește cu folclorul prin toate aceste trăsături, ca și prin senzația că s-ar putea transmite pe cale orală.

Nu trebuie neapărat să facem apel la tradiția locală pentru a explica această predilecție, deși proza scurtă ardelenească oferă repere interesante : de la Ioan Slavici la Ion Agârbiceanu și apoi la Pavel Dan, nuvela de tip clasic, construită pe tiparul imuabil al Renașterii, domină viziunea autorilor din această parte a țării. Cînd se ocupă de viața rurală, Rebreanu scrie, prin urmare, *novelle* — adică forme epice concentrate în afara timpului, cu scenarii umane fără vîrstă, asemănătoare *novellei* renascentiste. Zona Năsăudului devine matrice a umanității străvechi, regiune privilegiată și abstractă, în care comportamentul și relațiile umane au recoborît în primordial.

Cît privește valoarea acestor *novelle*, Rebreanu se află numai de cîteva ori la un pas de capodoperă ; narațiunea condusă cu mînă sigură pînă la scena finală în *Proștii* sau perfecțiunea atmosferei din *Nevasta* se întîlnesc rareori ; există multe concesii făcute romantiozității vîrstei, iar limbajul tînărului Rebreanu încă șovăie. Autorul are mania caracterizării naive prin epitetul-adjectiv, manifestîndu-și deschis simpatia sau antipatia pentru diferite personaje. Nu valoarea literară, diferențiată, ne interesează în cele din urmă, ci tipologia construcției ; Rebreanu a fost condus spre nara-

ţiunea arhaică şi matricială de un instinct sigur, încă de la primele încercări.

Exerciţiile narative începute o dată cu anii 1912—1913 nu schimbă doar mediul social al nuvelelor. Istoria literară a fost sensibilă mai ales la acest aspect exterior şi memorabil — la alegerea personajelor din straturile sociale umile sau declasate ale Capitalei. Infinit mai importantă ni se pare însă schimbarea modelului narativ. Fără a-l descrie în amănunţime, să spunem de la început că el se opune prin toate detaliile modelului din *novella* ţărănească. Bucăţi cum ar fi *Stănutarea, Cuceritorul, Norocul, Cîntecul lebedei, Ghinionul* etc. sînt pur cehoviene ca personaje şi atmosferă, imitînd conştiincios modelul ilustru. Am putea diserta îndelung cu privire la diferenţele dintre nuvela cehoviană şi nuvela clasică, pentru că ele reprezintă două lumi narative opuse. Ne mărginim să surprindem, din punct de vedere stilistic, diferenţa esenţială, tutelară faţă de toate celelalte.

După cum am spus, *novella* cuprinde un destin şi un univers, amîndouă concentrate în formulă paradigmatică; structura ei este rondă, fixă, repetabilă, retenibilă pe cale orală. Nuvela cehoviană, dimpotrivă, apare ca un *fragment detaşat* din naraţiunea mai amplă a existenţei, o porţiune de destin la întîmplare; ea se află, de altfel, la capătul unui drum lung, parcurs de proza scurtă europeană de la începutul secolului al XIX-lea şi pînă la sfîrşitul lui. Legile interne ale speciei sînt reformulate. Atrasă în orbita tot mai largă a romanului, nuvela din epoca lui Cehov va încerca să urmeze calea scriptualizării, adică o cale complet opusă ca spirit *novellei* clasice. Textul cehovian se află la capătul evoluţiei unui întreg secol şi poartă marca perfecţiunii alexandrine: genialitate concentrată, capodopere în serie sub forma aparent modestă a articolului de ziar.

Lumea concretă pusă în scenă de Cehov interesează mai puţin: sînt mici funcţionari, mulţime citadină, oameni de vocaţie anonimă. Inovator rămîne sistemul construcţiei: anti-eroism programatic prins în

construcție lineară. Absența finalului spectaculos, ștergerea intenționată a contururilor începutului și sfîrșitului de text, efortul de a sugera mecanica jurnalieră și impresia repetării infinite; apoi ironia și autoironia (în cazul textelor redactate la persoana I), coborîrea intenționată a excepției la nivelul banalului. Dacă există, *climax*-ul trebuie bine ascuns, acaparat de aceeași mecanică a zilelor cenușii — un *climax* aproape invizibil, dizolvat discret în masa evenimentelor fără aparență de evenimente. Prin ironie și autoironie, autorul se detașează intim de subiectul relatat, de același subiect cu care autorul de *novelle* părea că se identifică. Ironia atinge diverse nuanțe într-o paletă plină de subtilități, infinite la Cehov, mult mai reduse la Rebreanu. Să mai notăm, în același spirit scriptualizant, abundența scrisorilor, a însemnărilor, a jurnalelor intime, a articolelor de ziar, a confesiunilor relatate, a tot ceea ce face din nuvela cehoviană o lume aparte și din această nuvelă un mic roman. Rebreanu receptează un Cehov extrem de simplificat, redus la liniile lui esențiale, dar totuși un Cehov, profund diferit de nuvela clasică.

Aceste trăsături rapid sintetizate se regăsesc într-o mai mare sau mai mică măsură la Rebreanu, autor în plină prefacere interioară după 1912. Bucăți cum ar fi *Strănutarea, Cearta, Cuceritorul* etc. sînt interesante mai ales prin dizolvarea narațiunii în spirit cehovian și mai puțin prin valoarea — extrem de modestă, a textelor.

Aceasta deoarece, oricît de aproximativă, proba axiologică rămîne elocventă; nu există, în cazul unui creator excepțional ca Liviu Rebreanu, eșecuri neutre. Istoria literară n-a pus încă în termeni exacți raportul dintre narațiunile „țărănești" și cele cehoviene. O explicație structurală se insinuează: Rebreanu era, instinctiv, în domeniul narațiunii scurte, un mare autor de *novelle* și un nuvelist (în sens cehovian) șters; evident, nu prin schimbarea decorului, ci prin schimbarea modelului narativ. Scriitorul este primordial arhaic, atras irezistibil de modelul genuin al povestirii, de rela-

C-da 126 coala 2

tarea cvasianonimă a *novellei*; încercînd să fie citadin și cehovian, realizează de obicei simple exerciții. Ca scriitor al Capitalei, Rebreanu nu este un dezrădăcinat social sau geografic, ci unul literar.

Argument decisiv: cele cîteva bucăți citadin-cehoviene reușite se bazează tocmai pe introducerea subreptice a modelului „țărănesc" în mediul urban, avînd drept rezultat tot atîtea *novelle* mascate. Rebreanu încearcă — și uneori reușește — să transpună în noul său decor narațiunea primordială și arhaică: el alege atunci scena crucială a unei existențe, un final dramatic al unui proces, *climax*-ul explicit și triumfător. Ce sînt, în acest sens, *Norocul* sau *Ocrotitorul*, dacă nu bucăți de o simplitate tragică? Un personaj umil, care a sperat toată viața în șansa oferită de loterie, înstrăinează tocmai lozul cîștigător: viața lui pare distrusă în ziua anunțării tragerii *(Norocul)*. Un biet slujbaș trăiește euforia speranței că șeful său — care i-a întins o dată mîna — îl va avansa: chiar a doua zi este concediat *(Ocrotitorul)*. Fără a se ridica la nivelul narațiunilor „țărănești", *Ocrotitorul*, *Norocul*, *Golanii*, *A murit o femeie* adoptă, din instinct, o altă formulă decît cea cehoviană. După schemă tipic renascentistă, de îndepărtată sorginte folclorică, autorul se oprește asupra ultimelor ore cruciale care rezolvă un destin.

La Rebreanu, *novella* a însemnat o coborîre în preistorie, de fapt o ieșire din istorie, o situare la nivelul în care societatea arhaică nu apare încă angrenată în timp. Poate că cele mai interesante adaptări ale *novellei* atemporale la o realitate istorică sînt narațiunile de război — *Catastrofa* și *Iți Ștrul dezertor*. Fatum-ul rebrenian se întruchipează elocvent tocmai în aceste cazuri, pentru că războiul are forța distrugerii oarbe, fără alegere. Viața anodină și comodă a unui om mulțumit de sine își precipită finalul nu atît din cauza circumstanțelor excepționale ale războiului, cît din cauza caracterului obedient al personajului, ce a făcut din „datorie" o religie. „David Pop iubea viața tihnită" — propoziția care deschide nuvela *Catastrofa* — constituie un *motto* antifrastic și o explicație psi-

hologică a „catastrofei". Intruziunea *novellei* în istorie poate fi cel mai clar percepută în capodopera *Iţic Ştrul dezertor*: mersul lui Iţic spre moarte, pe traseul simbolic al drumului printre tranşee, cuprinde atît angrenarea în istorie (atmosfera războiului, durata diegetică minimă de cîteva ore), cît şi recapitularea succintă a unei vieţi. Dialogul lui Iţic cu căprarul Ghioagă şi monologul continuu al lui Iţic descriu, cu o economie de mijloace perfectă, sensul existenţei eroului principal şi tragedia în care acesta este angrenat, parcă în virtutea unui păcat ancestral imposibil de absolvit.

Valoarea acestor cîteva piese este un argument *à rebours*, inteligibil în perspectiva întregii opere a lui Rebreanu. Naraţiunea veritabilă se desprinde din imaginaţia autorului numai în cazul unei *novelle*: domeniul misterios al nuvelei (cehoviene, scriptice şi fragmentare, la modă în Europa sfîrşitului de secol trecut) îi este deocamdată interzis — şi îi va fi interzis pînă la capăt. Singurul mod de a salva din mediocritate naraţiunea citadină pare a fi mularea ei pe modelul construcţiei „ţărăneşti", al unei naraţiuni de factură primordială. Şi Rebreanu reuşeşte performanţa numai în cîteva cazuri.

Nuvelistica lui Rebreanu este considerată tacit drept inevitabilă preparare a marilor construcţii romaneşti. S-a observat însă mai puţin funcţia premonitorie a criptogramei ascunse în textul nuvelelor. Rebreanu rămîne toată viaţa fidel — desigur, fără să vrea — specificului de tinereţe, atingînd capodopera numai în compunerile impersonale, originare, în epopeile prozastice. Va scrie cele mai reuşite romane numai atunci cînd exploatează psihologia regresivă, violenţa primară, forţa telurică a anonimatului — adică atunci cînd romanul amplu mai păstrează o vagă legătură cu *novella*. În formula *novella* vs. *nuvelă* descifrăm nu numai raportul între naraţiunea fundamentală şi naraţiunea ocazională la Rebreanu, ci şi între naraţiunea valoroasă şi naraţiunea eşuată. Răsfrîngeri depărtate ale criptogramei ar fi, prin urmare, şi *Ion* sau *Răscoala* vs. *Jar* sau *Amîndoi*.

Scanned with OKEN Scanner

Că autorul a atins plenitudinea creatoare în romanele-epopee, în romanele ce surprind pulsația anonimă și violența telurică, a fost observat și pînă acum de către unii exegeți, precum N. Manolescu: „...dispreţul inconștient al romancierului, care are în sînge poezia ruralității elementare, față de instituțiile superficiale ale orașului îl împiedică să scrie bune romane citadine" (*Arca lui Noe*, vol. I, Minerva, 1983, p. 174). S-a ignorat însă, în cea mai mare parte a criticii, modelul structural al nuvelelor; în formula lor stilistică putem acum citi, cu toată claritatea, evoluția viitoare a prozatorului Rebreanu.

Scanned with OKEN Scanner

„Viața formelor" romanești

Stilistica „noului roman" de la 1920

Ce a rămas din „programul narativ" al lui A. J. Greimas, schițat în 1966, în finalul primei ediții a *Semanticii structurale*? Foarte mult, dacă ne ghidăm după impactul teoretic profund suferit de întreaga naratologie; dar încă prea puțin, dacă ne ghidăm după numărul revelațiilor analitice. Analiza operei romanești a lui Bernanos, întreprinsă de Greimas însuși, rămîne excepțională în raport cu schițele teoretice sublime, însă dificil aplicabile. Analiza actanțială propusă în *Sémantique structurale*, frapantă prin noutate și oferind pentru prima dată materializarea iluziei rigorii în spațiul narației moderne, a stîrnit multe comentarii, care rafinează modelul teoretic, dar puține aplicații. Această situație a fost recunoscută de însuși autorul *Semanticii structurale* și explicată în termeni de principiu: într-un text posterior cu un deceniu cărții fundamentale, A. J. Greimas face un bilanț și trasează perspective. Este vorba de studiul *Les acquis et les projets*, prezentat drept prefață la cartea lui J. Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.

Dificultatea provine, explică A. J. Greimas, de la faptul că naratologii au părut tentați să citească teoria sa actanțială oarecum în prelungirea celei a lui Propp, ca o modernizare a faimoaselor „31 de funcții", impropriu numite astfel, descoperite în basmul fantastic de marele formalist rus. Or, nu trebuie să meditezi prea adînc asupra noii teorii pentru a-ți da seama de

distanţa enormă ce separă pe Greimas de Propp: „funcţiile" proppiene descriu, cel mult, nivelul linear al naraţiunii, stratul sintactic al creaţiei, textul pur. Există însă o prăpastie adîncă, relevată tocmai de teoria greimasiană, între această linearitate ultimă a textului, descifrabilă prin analiza Propp, şi naratologia „de adîncime" a semanticianului francez. Legătura dintre nivelul ultim, sintactic, al naraţiei şi originile lui profunde au scăpat majorităţii exegeţilor; au fost trecute cu vederea, de fapt, tocmai structurile narative — paradigmatice prin esenţa lor.

În textul la care ne-am referit, A. J. Greimas se avîntă în urmărirea aceleiaşi himere pe care o caută toţi analiştii, anume identificarea legendarei unităţi minimale a naraţiei, cărămida din care se construieşte ulterior edificiul narativ. Şi crede a o găsi în ceea ce se numeşte aici *(Op. cit.*, p. 13) *le programme narratif*, adică în transformarea unui *énoncé d'état* într-un *énoncé de faire*, programul narativ fiind o manieră ceva mai complexă de a numi noţiunea tradiţională a *actului*.

Căutarea unui vector narativ care să reprezinte unitatea minimală echivalează cu o aspiraţie niciodată realizabilă: identificarea lui ar însemna rezolvarea problemei fundamentale. În viziunea lui A. J. Greimas, „programul narativ" nu este nici pe departe textul redus la o părticică din el; între unitatea minimală şi întregul text există o deosebire de substanţă, nu de dimensiuni.

Consideraţiile care vor urma încearcă să fie un răspuns parţial posibil în această acţiune de identificare a unor enunţuri minimale. Este vorba de o componentă a unei structuri narative mai profunde, care nu se relevă sintactic. Mai precis, dacă facem apel tot la schema clasică a lui Greimas, în urmărirea sensului de la starea de imanenţă la cea de manifestare, aflăm că spiritul parcurge cel puţin trei etape: *structurile profunde*, relevînd maniera de a fi a unei existenţe semantice; *structurile superficiale*, care sînt deja un fel de gramatică semiotică ce ordonează conţinuturile, conţinuturi care — la această fază — pot îmbrăca orice formă de manifestare; în fine, *structurile de manifestare*, enormul „signifiant" reprezentat de

text, legat de data aceasta indisolubil de o anumită formă concretă, de o anumită limbă etc.

Observațiile ce urmează ar putea fi încadrate celui de al doilea nivel, al așa-numitelor „structuri superficiale" și sînt identificate de manieră inductivă.

Pentru ce am ales anul 1920? Evident, din rațiuni de istorie literară. În acel moment se verifică o criză declarată a formelor romanului postbalzacian, forme uzate pînă la epuizare, încă neînlocuite. Pe de altă parte, întîmplarea face ca patru dintre cele mai mari romane ale secolului nostru să se afle, la 1920, în șantier. *Der Mann ohne Eigenschaften*, al lui Musil, se găsea în plină elaborare, deși volumul I va apărea abia în 1931. *À la recherche du temps perdu* apăruse în bună parte, iar Proust lucra cu înfrigurare la terminarea ultimelor volume. *Der Zauberberg* se afla în redactare avansată. *Ulysses* va apărea în 1922, iar în anul la care ne referim James Joyce îi dădea ultimele retușuri. Anul 1920 capătă, din întîmplare, semnificația unui an-simbol. Pe baza *corpus*-ului eterogen compus din aceste patru texte celebre, concluziile vor avea mai adîncă pertinență.

Pentru a nu îngreuna expunerea, ne vom mărgini la detalierea rezultatelor observațiilor făcute. Anticipînd concluzia, notăm că una dintre trăsăturile narative dominante ale „noului roman" european al anilor '20, poate trăsătura esențială distinctivă față de romanul secolului al XIX-lea, este *refuzul scripticului*, refuzul elementului documental. Vom urmări acest refuz în manifestarea lui cea mai frapantă, adică în impunerea principiului simultaneității în defavoarea celui al succesiunii. Aceasta înseamnă că documentul, care ghidează din punct de vedere narativ romanul postbalzacian, presupune în însăși esența sa principiul succesiunii, adică pe cel al ordinii logic-cronologice. Refuzul romanului „clasic" al secolului al XIX-lea, refuzul romanului-document, s-a tradus prin respingerea principiului său ordonator, principiul succesiunii. Aspirația spre simultaneitate egalează respingerea documentului scriptic ca element romanesc tutelar. În

Scanned with OKEN Scanner

cele din urmă, am ajuns la concluzia că refuzul documentului s-a tradus — stilistic — prin cel puţin două manifestări evidente: prin căutarea *acroniei* şi prin instaurarea *principiului muzical*. Textul romanesc al marilor creaţii din jurul anului 1920 se constituie în funcţie de aceste două imperative.

Trebuie să începem printr-o paranteză: se poate realmente vorbi de o „criză" a romanului clasic european la începutul secolului nostru? Cuvîntul „criză", conform *Dicţionarului Larousse*, înseamnă „moment decisiv", şi acest sens ar putea fi luat drept sens de bază în paginile noastre; dar „criză" mai înseamnă şi „schimbare bruscă în cursul unei boli" — şi acest sens secund nu este mai puţin grav de consecinţe. La întrebarea privind criza romanului clasic de la 1920 trebuie răspuns afirmativ. Ajuns dincolo de vîrful unei evoluţii ascendente de mai multe decenii, dar minat intern de contradicţii stilistice inextricabile, romanul postbalzacian trebuia să-şi schimbe forma pentru a subzista literar.

Naturalismul, derivat din scientismul naiv propriu celei de a doua jumătăţi a secolului trecut, angajase romanul într-un impas fără speranţă, cu toate că realizase o profuziune a speciei rar întîlnită. Impasul stilistic inevitabil s-a datorat calităţii *documentale* a romanului postbalzacian. (Înţelegem prin *documental* „raportabil la o sursă scrisă". Cuvîntul nu are aici semnificaţia tehnică din celebra carte a lui Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1962.) Acesta a încercat să se transforme în document scris, să reprezinte chiar prelungiri fictive ale unor documente reale semnificative. Romanul a devenit „documental" nu doar ca pretext, ci ca imitare a schemei documentului: construcţie raţională trială (introducere — cuprins — încheiere), ordine cronologică verificabilă, text supus evident autorului şi dirijat de el, finalitate practică declarată etc. Cît despre pretextele documentale ale romanului postbalzacian, ele abundă: scrisorile, memoriile, povestirile de călătorie, actele, analizele ştiinţifice — totul poate deveni roman. Apariţia în textul romanesc a unor mi-

cro-texte ştiinţifice nu mai miră pe nimeni (Zola sau Jules Verne sînt cazuri-limită).

Asemenea evoluţii n-ar fi fost posibile fără coincidenţa temporală între expansiunea romanului şi victoria scientismului vulgar şi agresiv. Historismul naiv, economia politică şi chimia cantitativă repurtează victorii semnificative în gîndirea epocii : senzaţia că totul poate fi prevăzut şi măsurat a fost suficientă pentru a alunga misterul. Apare o viziune ale cărei consecinţe sînt greu de calculat : înrudirea dintre analiza psihologică a romancierului şi analiza ştiinţifică a savantului, înrudire peremptoriu proclamată, începe să fie acceptată cu mîndrie de către scriitori, ca o dovadă suplimentară a „seriozităţii" meseriei romancierului. „A face ştiinţă" în roman ajunge un titlu de glorie — cu toate că astăzi ne-ar fi destul de greu să înţelegem motivele unei asemenea mîndrii. Toată literatura ilizibilă sau mediocră produsă de naturalismul scientist nu a fost altceva decît o consecinţă logică a modului în care romanul fusese privit în epoca postbalzaciană.

Dostoievski, Flaubert, Tolstoi, Verga şi Eça de Queiroz au fost contemporani : fericitul accident biografic a marcat apogeul prozei documentale perfecte. Dincolo de această limită, trebuia să existe altceva decît reeditarea în gamă minoră a capodoperelor ; iar acest altceva trebuia să fie nu numai diferit, ci şi opus faţă de spectacolul desfăşurat pînă acum. De altfel, cele dintîi sugestii pentru depăşirea scripticului au existat în chiar opera marilor romancieri de la finele secolului : corespondenţa lui Flaubert, ultima parte a *Fraţilor Karamazov* sau paginile postume ale lui Eça de Queiroz mărturisesc aceeaşi exasperare stilistică, aceeaşi intuiţie că se prepară o răsturnare de lume în domeniul esteticii romanescului. Dar maeştrii din *ottocento* rămîneau la stadiul premoniţiunilor : marea parte a romancierilor de succes continuau să scrie în acelaşi stil depăşit, înfăţişînd spectacolul prozei europene sub aripa epigonismului.

Astăzi, la o privire retrospectivă, nu mai avem nici o îndoială : continuatorii manierei documentale au fost uneori mari talente (Galsworthy sau Liviu Rebreanu), altădată doar scriitori onorabili (din specia lui Roger Mar-

tin du Gard), dar ei se aseamănă cu toţii prin cultul consacrat al formei clasice a romanului din secolul precedent, prin obsesia de a rafina doar o formulă deja găsită.

Cuvîntul *criză*, utilizat mai sus, denumeşte tocmai această realitate complexă, al cărei sens este refuzul instinctiv al documentului. Abia către 1920 se materializează o soluţie pe care mulţi o simţeau drept inevitabilă. A face, în cîteva pagini, descrierea acestei inovaţii ar fi imposibil, deoarece este vorba de scriitori profund diferiţi între ei, ireductibili la o formulă, fie ea cît de complexă. Cele două trăsături pe care le-am extras, căutarea acroniei şi principiul muzical, trăsături ce se înrudesc, de altfel, în adîncime, nu reprezintă decît numitorul comun al inovaţiilor stilistice extrem de variate care au schimbat faţa romanului către 1920. Exemplele eterogene la care ne-am oprit demonstrează tocmai faptul că tendinţa de construire a unui roman anti-document ajunsese generală.

Ce înseamnă căutarea *acroniei ?* În lumina tendinţei de instituire a simultaneităţii, această căutare înseamnă substituirea unei Historia verificabile (evenimente dintr-o anumită ţară sau ţări, ordonate deja prin tratate de specialitate) printr-un fel de anti-istorie, prin crearea unui discurs cronologic autonom, dificil de încadrat în istoria ştiută. Respingerea tiraniei exercitate pînă atunci de Historia este impunerea unui principiu alogic acolo unde pînă atunci domnise fără drept de apel principiul de bază al romanului realist, coerenţa cronologică. Lectorii lui Proust sau Musil vor putea face abstracţie de inserarea timpului romanesc în „marele timp" al istoriei cunoscute.

Problema crucială a dimensiunii cronologice a fost diferit rezolvată de fiecare dintre marii romancieri citaţi : răspunsul fiecăruia rămîne de o luminoasă unicitate, deşi rezultatele finale se aseamănă, ca tendinţă stilistică.

Robert Musil reuşeşte să redacteze o operă imensă bazată aproape în exclusivitate pe observaţia morală şi filosofică, o operă care nu este altceva decît o uriaşă

Scanned with OKEN Scanner

„epopee morală", unde mutațiile infinitesimale ale conștiinței prezintă mai mare importanță decît desfășurarea epică propriu-zisă. Însăși construcția narativă va fi pînă la urmă „înghițită" de detalii și de dezbaterea morală, iar societatea relativ verificabilă din „Cacania" va dispărea, dizolvată în microcosmurile umane. Performanța rămîne extraordinară, dar nu inexplicabilă: morala nu are istorie și nici cronologie. Ea a existat dintotdeauna. *Der Mann ohne Eigenschaften* este finalmente omul abstract, reducere la un unic fenomen a trăsăturilor esențiale ale omului civilizat din toate epocile. Ar fi interesant de observat în ce măsură doza de abstract și de atemporal domină datele concrete și ocazionale în cazul tuturor personajelor din roman, ca într-o fabulă enormă.

Thomas Mann atinge acronia pe altă cale. După faza oarecum tradițională reprezentată de *Die Buddenbrooks*, autorul devine sensibil la noua prozodie romanescă, renunțînd în *Der Zauberberg* la istoria explicită. La sanatoriul din Davos, timpul s-a concentrat miraculos: toată evoluția gîndirii universale se rezumă în cele cîteva luni de discuții purtate de Settembrini și Naphta. Din cronologia tradițională rămîn numai aparențele, deoarece anumite puncte privilegiate de timp pot sintetiza evoluții de secole. În acest roman, capitolul-poem închinat timpului începe cu constatarea că „timpul este un mister... fără realitate proprie, de neconceput".

La Davos s-a instalat un simbolism primar, aproape didactic, dar mereu pasionant. Personajele reprezintă idei, etape istorice, mentalități. *Simbolul* rămîne, prin însăși natura lui, atemporal. Construind întregul roman pe un simbol, Thomas Mann nu numai că a șocat obiceiurile, ci a renunțat programatic la facilitățile narative. Simbolul cultural pe care se ridică întregul edificiu al cărții a dat naștere unui nou tip de simultaneitate.

Cazul lui Proust este mai cunoscut și utilizat deseori ca exemplu pentru un nou tip de percepție temporală, dar merită să subliniem un fapt ce a trecut neobservat: întregul roman-fluviu provine din amplificarea aberantă a unor fraze din extrema tinerețe a

Scanned with OKEN Scanner

autorului (publicarea de către Maurice Bardèche a celor mai importante din *Caietele Proust* a aruncat o nouă lumină asupra genezei operei). *Recherche...* a avut la început forma unor „momente perfecte" de fericire inexplicabilă, a unor momente în afara timpului, după credința autorului însuși: prin notarea lor, disparată și fără suită, tînărul Proust a devenit conștient de vocația sa de scriitor. Din punct de vedere sintactic, aceste momente luau forma unor fraze hiperdezvoltate, în jurul cărora se vor constitui ulterior paragrafele, capitolele, volumele. Acest roman de 16 volume este produsul aberant al cîtorva fraze pe care autorul le-a amplificat fără încetare, dorind mereu să atingă simultaneitatea și dovedind mereu vanitatea acestui vis.

Dar visul se regăsește în compoziție: ea este reprezentată printr-un complicat eșafodaj de aluzii și de corespondențe subterane în așa fel încît — citind ultima pagină — lectorul să aibă în minte prima pagină a romanului și să le suprapună. Romanul lui Proust este mai puțin o recuperare a trecutului (așa cum critica anecdotică a fost tentată să creadă), cît o abolire a duratei.

Sub același semn ar trebui să privim și parodia realizată de James Joyce în *Ulysses*. În ceea ce privește dimensiunea temporală, scriitorul irlandez găsește alt mijloc de a oculta narațiunea tradițională — anume cu ajutorul parodiei extreme, dovedind inconsistența schemei tradiționale prin reducere la absurd. Într-adevăr, dacă există un timp istoric verificabil, în care romanul trebuie să se încadreze, de ce să nu imaginăm un caz-limită — dezvoltarea diegetică enormă pe parcursul unei singure zile?

Din punct de vedere strict literar, parodia operează și mai intens: cîteva ore din viața unui personaj obscur vor fi asimilate unui cînt de epopee. Nu întîmplător obiectul parodiei va fi „părintele epicii europene", Homer. Exegeții lui Joyce au identificat aluziile din *Ulysses*, corespondențele între cînturile *Odiseei* și capitolele romanului; pare însă clar că schema cronologică homerică nu se repetă ca atare. Aluziile parodice se succed referindu-se la episoade disparate și obligînd pe lector să aibă prezentă în minte *întreaga*

epopee pentru a descifra exact textul. Asistăm la instaurarea unui nou tip de acronie, provenit din aluziile perpetue la o operă într-un fel atemporală, prezentă în conștiința oricărui cititor european avizat.

Izolînd diferitele tipuri de acronie romanescă în marile romane ale anilor '20, am redus, pentru a facilita demonstrația, bogăția stilistică la o singură trăsătură fundamentală. Dar, în realitate, romanele citate nu vizează o singură specie de acronie, ci mai multe, iar formulele novatoare circulă libere de la un roman la altul: *Der Zauberberg* conține nenumărate exemple de memorie involuntară și de ieșire din timp cu valoare psihologică proustiană; iar parodia (decalc conștient după o altă operă) domină multe capitole din *Recherche...* și nu e întîlnită exclusiv la Joyce. Ieșirea din cadrul documental se face în manieră felurită și devine o obsesie generală pentru prozatorii novatori.

A doua componentă a noii tehnici narative *(principiul muzical)* se referă la filiația stilistică a romanelor de care ne ocupăm. În ocurență, renunțarea la sursa scrisă semnifică mai mult decît renunțarea la pretextul documental (scrisori, istorii etc.): principiul muzical denumește derivarea romanului din alte arte, în special din muzică. Pînă către 1920, romanul *pro-vine* dintr-un alt roman sau dintr-o altă proză: această tradiție documentală se frînge în momentul de care ne ocupăm. Marii romancieri ai acestui moment nu mai recunosc drept maeștri alți prozatori și nu ne mai putem imagina un Gogol inspirînd pe Dostoievski sau un Flaubert corijînd primele încercări ale lui Maupassant. Totuși, dat fiind faptul că nici o operă de artă nu se naște din neant, nici romanul nu face abstracție de o serie stilistică: dar o va alege din domeniul muzicii, uneori al picturii, niciodată al prozei.

Muzica, în special, se transsubstanțializează treptat într-o nouă proză. Amintim doar în treacăt cazul lui

Scanned with OKEN Scanner

Proust, prea cunoscut pentru a insista asupra lui: muzica impresionistă de la finele secolului (Debussy, Ravel, Saint-Saëns) a conferit frazei sale acea sensibilitate specială la aspectul sonor al lumii, imposibil de realizat într-o sintaxă normală. S-ar putea urmări pas cu pas influența profundă a muzicii *fin-de-siècle* asupra frazei proustiene care a căpătat aceeași însușire esențială cu muzica, încercînd să aproximeze obiectul fără a-l numi vreodată.

Astfel, celebra „petite phrase" a sonatei lui Vinteuil, sinteză a muzicii impresioniste și materializare anecdotică a tendinței muzicale profunde, face doar explicită o implicație continuă de-a lungul întregului roman. La Proust, muzica înglobează arta impresionistă în sens larg: fie că este vorba de „muzica împietrită" a catedralelor gotice, fie de pictura lui Monet, variantă în altă artă a aceleiași muzici.

Der Zauberberg și-ar pierde semnificația fără dimensiunea muzicală. Construit pur muzical, după sistemul amplificării fragmentelor și capitolelor, în cea mai pură manieră wagneriană (muzica lui Wagner era spirit tutelar al operei lui Thomas Mann încă din epoca nuvelei *Tristan*), romanul ilustrează muzica maestrului. Pentru a nu mai aminti de intervențiile ei directe, în sens spiritual, în acțiunea propriu-zisă (cf. cap. *Bogăție muzicală*).

Valoarea romanescă a muzicii a fost subliniată de Thomas Mann toată viața sa (scriitorul spunea că „fără muzică, viața ar fi o greșeală"); el s-a considerat pînă în ultimii ani „un muzician printre poeți", adăugînd că „pentru mine, romanul a fost mereu o simfonie, o operă de contrapunct, un țesut tematic în care orice idee joacă rolul motivului muzical".

În anumite momente, vedem muzica ghidînd inspirația lui Joyce: primele texte ale autorului, primele exerciții au fost „epifaniile", fragmente asemănătoare bucăților muzicale la care contează doar melodia cuvintelor. Lecția a trecut în *Ulysses*: sînt nenumărate

paragrafele în care fluxul naraţiunii se întrerupe brusc, pentru a lăsa loc textelor poetice — epifanii gigantice — care ordonează fantastic arhitectura romanului.

Indicii surprinşi pînă acum sînt, evident, departe de a epuiza semnificaţiile acroniei şi ale muzicii pentru romanul anilor '20. De fapt, trebuie să vedem în opţiunea pentru acronie şi pentru muzică o definire prin negaţie. Este mai mult respingerea romanului-document decît afirmarea unei soluţii comune. La 1920, „viaţa formelor" prozei se găsea într-unul dintre acele puncte decisive, cînd preferinţa pentru anumite tehnici şi abandonarea altora se dovedeşte grea de consecinţe şi orientează istoria speciei pentru mulţi ani.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul și poemul

Nucleul stilistic al *Crailor...*

A încerca, prezumțios, descoperirea rațiunii stilistice ultime a romanului *Craii de Curtea-Veche* poate părea o aventură sortită de la început eșecului: concentrarea unui text intenționat ambiguu întîlnește, în cazul nostru, valul de exegeți din ultimii ani, ale căror glose însoțesc actualmente fiecare paragraf al scrierii. Metodologic, debutul unui nou studiu trebuie să constea în uitarea adevărurilor știute. Există cu adevărat un mister insondabil al *Crailor...* ?

Misterul ontologic al acestui roman (operă născută la limita tăcerii, pe care o șansă unică a făcut-o să iasă din întunericul unde dormise zece ani) aparține filosofiei, hermeneuticii, psihanalizei. Misterul ei pur stilistic poate fi însă degajat de mitologizările abuzive și scos la iveală printr-o operație analitică. Au încercat-o destui critici în ultimii ani, stabilind un fel de arheologie textuală dublată de pasiune și minuție, secționînd în toate sensurile această scriere de reduse dimensiuni. Poate că numai opera lui Urmuz și aceea a lui Ion Barbu — dintre cele mai reprezentative ale secolului nostru — au mai fost supuse unei asemenea analize. Și, totuși, ultimul nucleu al romanului, acel *quid* al întregii combinații armonice, rămîne să fie numit.

S-a instalat certitudinea (iar certitudinile afișate ale lui Mateiu Caragiale s-au găsit amplificate și prelungite prin exegeze) că proza *Crailor de Curtea-Veche* se află într-o opoziție marcată cu epoca sa, reprezentînd un fericit anacronism față de spiritul romanului inter-

belic. Este de ajuns să recapitulăm constelațiile spirituale în care a fost plasat autorul pentru a ne da seama de răspîndirea acestui loc comun (esoterismul secolului al XVIII-lea, doctrinele „inițierii", decadenții simboliști fastuoși — ca Villiers de l'Isle-Adam și Huysmans).

Cultural vorbind, această situare rămîne perfect legitimă. Numai că ansamblul semnificant superior reprezentat de orice mare operă literară se alcătuiește prin „bricolaj", prin topirea într-o nouă stilistică a semnelor izolate și heterogene. Am spus „bricolaj" și nu construcție inginerească — clară, coerentă, alcătuită din materiale omogene: originea individuală a fiecărei componente a noii lumi (în ocurență, doctrinele oculte ale secolului XVIII sau estetismul) înseamnă altceva decît viziunea ansamblului, decît noul spirit și noua sintagmatică a întregii opere. Or, instinctul artistic superior al lui Mateiu Caragiale l-a dus pe autor la crearea unei scrieri profund actuale, din punct de vedere stilistic, în raport cu ceea ce se realiza în literatura europeană la 1930 — și aceasta indiferent de preferințele literare ale lui Mateiu însuși.

Pentru noi, secolul al XX-lea este secolul *simultaneității*; cel precedent, încărcat de toată moștenirea sa de istorism, economie politică și repertoriu totalizant pe materii, fusese secolul *succesiunii*. Pînă la primul război mondial, idealul omului de știință rezida în epuizarea unui domeniu de cunoaștere prin dresarea de catalog exhaustiv. Iar visul lui — descrierea completă. A trebuit să apară fizica cuantică, să se reformeze matematicile, iar fenomenologia să ia, în filosofie, locul scientismului și al obiectivismului pentru ca mentalitatea cantitativă a secolului al XIX-lea să se modifice.

În plan literar, rigorile istorismului, traductibile prin naturalism, postnaturalism, descripție fastidioasă, analiză psihologică etc. s-au dovedit tenace și teroriste. Iar legea supremă a prozei părea a fi încadrarea epicului imaginat în Historia, mare și verificabilă. Între cele două războaie, proza noastră trăia încă din faimoasa „observație socială" și din repetarea în diverse variante a modelului estetic zolist. A te afla în afara acestui tipar tacit acceptat însemna a te afla, într-un

C-da 126 coala 3

Scanned with OKEN Scanner

anume fel, în afara prozei înseşi. Şi prea puţini autori au îndrăznit să atace interdicţia.

Să mai spunem că unul dintre ei a fost Mateiu Caragiale? Transgresarea tabú-urilor omniprezente însemna, în proză, introducerea principiului simultaneităţii. Prin urmare — construcţie romanescă rondă, bazată pe reveniri, concepere a operei drept revelaţie totală, prin abolirea timpului şi a istoriei. Rezumată la maximum, astfel ar arăta, într-o Vulgată uşor accesibilă, reforma realizată de anii '20.

Desigur, Mateiu n-a fost unicul autor care, în deceniul al treilea, a simţit nevoia unui nou mod de a scrie roman: numele lui Sadoveanu survine imediat, dar şi cel al „tinerilor furioşi" din deceniul următor (de la M. Blecher şi Anton Holban la Mircea Eliade sau Dinu Nicodin). Mutaţia lingvistică şi perspectiva asupra lumii culturale cu ajutorul cărora îşi construieşte Mateiu Caragiale romanul sînt însă perfect originale şi irepetabile. Romanul-revelaţie totală capătă la el o formă proprie.

Cu aceasta, ne-am apropiat de obiectul micii noastre anchete, de nucleul stilistic al *Crailor de Curtea-Veche*. Pentru a-l identifica, să observăm că autorul „poematizează" radical proza, apropiind-o de idealul simultaneităţii. *Craii de Curtea-Veche* se sesizează global, ca o bucată unică, o naraţiune fără naraţiune şi o proză fără *diegesis*; cartea se impune ca un fenomen curios, cu alte cuvinte aproape ca un poem. Lectura poematică a acestei opere (lectură care face abstracţie de firul epic, de latura evenimenţială a textului — la drept vorbind mai puţin semnificativă) pare singura convenabilă în asemenea împrejurări. De la debut pînă la final, aceeaşi pastă verbală, aceeaşi visare şi aceleaşi obsesii. Cînd se petrece de fapt acţiunea? Cît timp a trecut de la prima la a treia scenă? Ce s-a schimbat în statutul social al personajelor principale, în cursul desfăşurării acţiunii? Nu vom şti niciodată, pentru că rigorile poematice (deci simultaneiste) ale textului au preeminenţă asupra celorlalte.

Înseamnă aceasta oare că întreg romanul se prezintă drept un uriaş poem prozastic, lizibil la modul liric? Sau cel puţin că el ar fi alcătuit dintr-o suită

de poeme vag legate, mai mult sau mai puţin independente? Lucrurile nu sînt nici pe departe atît de simple; dacă termenul *poem* numeşte explicaţia ultimă a textului, totuşi stilistica mateină relevă o mare subtilitate, pentru că autorul compune în cele din urmă un roman, nu o bucată lirică, nu o visare impenitentă.

Cuvîntul *roman* trebuie însă înţeles într-un sens mult mai larg decît cel încetăţenit în epoca interbelică: el nu mai înseamnă naraţiune obiectivă şi aventură epică. Etapele iniţierii Naratorului (personajul central al *Crailor)* şi, paralel, ale iniţierii cititorului în lumea imaginată de autor ascultă de o ordine ocultă, de esenţă non-literară (după canoanele realismului) şi de esenţă non-conflictuală (după canoanele prozei curente): cele patru faze succesive de „coborîre" a personajelor — în ordine materială — şi de aflare a adevărului — în ordine spirituală — în jurul cărora se construieşte romanul trebuie gîndite paralel, într-o perfectă unitate. Parabolă, ca în secolul al XVIII-lea, sau roman medieval? În legătură cu Mateiu Caragiale putem invoca ambele tradiţii, pentru că ele sînt la fel de aderente spiritului scriitorului. Finalul operei se suprapune exact peste debut. Gîndiţi unitar, într-o observare atentă şi aproape pedantă a proporţiilor, *Craii de Curtea-Veche* se retrag în formule romaneşti arhaice, dincolo de moda „realistă" a momentului. De la prima la ultima pagină — o întreagă reţea de aluzii intrinsece, de trimiteri, autoamendări, corespunderi etc., face din textul *Crailor...* un univers autonom, fără nici o legătură vizibilă cu Historia. Romanul lui Mateiu nu trăieşte prin unitatea irepetabilei „story" narate, ci prin coeziunea internă a frazelor; roman, fără îndoială, dar un roman de tip inedit, datînd dinainte de clasicizarea speciei, în secolul al XVIII-lea englez.

Pasul următor al analizei stilistice îl reprezintă coborîrea la nivelul imediat inferior, adică la palierul paragrafului. Conform unei logici general acceptate, dacă întregul roman evidenţiază un caracter „poematic", paragrafele izolate ar trebui să aibă ele înseşi structură de poeme. Acest adevăr deductiv nu se confirmă în cazul *Crailor de Curtea-Veche*. Numai o lectură superficială echivalează faimoasele „poeme" din carte cu poeme

în proză propriu-zise. Alegem unul dintre cele mai elocvente exemple :

„Dar încîntarea începuse : omul vorbea...

Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor. Stăpîn pe meșteșugul de a zugrăvi cu vorba, el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna, și încă într-un grai a cărui deprindere o pierduse, pînă și cele mai alunecoase și mai nehotărîte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării, așa că amăgirea era întotdeauna deplină. Ca în puterea unei vrăji, cu dînsul am făcut în închipuire lungi călătorii, călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez... omul vorbea. Înaintea ochilor mei, aievea, se desfășura fermecătoare trîmba de vedenii.

Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchi, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă. Beteala lunii pline se revărsa peste vechi orășele adormite ; pîlpîiau pe mlaștini văpăi zglobii. Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolelor uriașe aprinzînd deasupra-le ceața ca un pojar. De funinginea și de mucegaiul lor fugeam însă repede ; la zare neaua piscurilor sîngera în amurg. Și plecam să cunoaștem amețeala aprigă a culmilor, lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet, adulmecați de șoapta pîraielor resfirate sub ferigi, urcam, beți de aerul tare, mai sus, tot mai sus. La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dîmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a rîurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase. Un lung freamăt se înălța ca o rugăciune. În pacea singurătății nemărginite, priveam în slavă rotirea vulturilor deasupra negrelor prăpăstii, iar noaptea ne simțeam mai aproape de stele. Dar curînd începea să viscolească și să geruie și coboram către miazăzi, în ținuturile cu dulci nume, unde toamna lîncezește pînă în primăvară, unde

totul, suferința, moartea chiar, înveșmîntă chipul voluptății. Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși. Peregrini cucernici, mergeam să ne închinăm Frumosului în cetățile liniștii și ale uitării, le cutreieram ulițele în clină și pieţele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul Trecutului contemplîndu-i vestigiile sublime".

Ne-am oprit la un fragment izolat, independent și antiromanesc, la o pagină fără legătură aparentă cu restul, corp aparte în cadrul narației. Însă nici chiar această specială pagină nu reprezintă de fapt un poem în proză, pentru că trăsăturile stilistice fundamentale orientează discret frazele „spre exterior", extravertindu-le. Principiul de bază al poemului în proză, acela de a configura un univers închis, se anulează treptat, pe măsură ce avansăm în fragmentul descriptiv.

a) În primul rînd, pasajul începe cu un insert de metadiscurs, posibil doar într-un roman: „*Dar* încîntarea începuse: omul vorbea...". Conjuncția adversativă opune secvența următoare altor secvențe, cu care aceasta intră în relații de opoziție. Un ceremonial de punere în scenă, de precizare a condițiilor discursului, sugerează grija autorului pentru indicarea perfectă a locutorului. („Stăpîn pe meșteșugul de a zugrăvi cu vorba, el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna, și încă într-un grai a cărui deprindere o pierduse..."; „omul vorbea. Înaintea ochilor mei, aievea, se desfășura...".) Naratorul își asumă, explicit, postura de relator omniscient, care introduce în scenă un personaj anume — situație prin definiție romanescă, imposibil de întîlnit în orice alt fel de structură prozastică.

b) Peisajul care urmează — prin excelență „poematic" la prima vedere — trebuie și el examinat în substanța lui. Ca specie, poemul în proză surprinde un detaliu pe care îl ridică la valoare universală; descriind, de exemplu, un anumit colț de natură, el decelează în aparența insignifiantă semnele eterne. Mișcarea creativă internă a poemului în proză va fi, în majoritatea cazurilor, inductivă: de la detaliul pito-

resc (definiție primitivă și circumstanțială a speciei înseși) la fiorul transcendent. Poemul în proză este o trapă literară, destinată să atragă lectorul printr-un aparent divertisment către zona adevărurilor generale. Observăm însă că demersul lui Mateiu Caragiale este cel exact opus: peisajul descris nu are nimic particularizant, este o „esență de peisaj" privită de la mare înălțime. Peregrinii întîlnesc „ruine semețe", „palate părăsite", „puhoiul de lumini (care) poleia noroiul metropolelor uriașe", „ținuturi cu dulci nume". Nici o determinare geografică, nici un nume propriu, nici o individualizare, uneori nici măcar articolul definit: apare peisajul etern al Europei clasice sau al lumii, surprins în determinările lui cele mai simetrice și, în fond, mai abstracte. Cînd, la sfîrșit, eroii merg să se închine „Frumosului" (cu majusculă) și se pătrund de suflul „Trecutului", ne dăm seama că am avansat de-a lungul întregii pagini printr-o pădure de simboluri (tot ca într-un roman medieval!) și că am atins, prin abstracțiunile explicite, alegoria complexă. Scrisul lui Mateiu Caragiale coboară în plan concret printr-o mișcare deductivă. Înseși obiectele concrete, notate uneori cu grijă de colecționar, devin, prin specificul demersului verbal, simboluri. Autorul își construiește romanul din substanța lucrurilor, nu din fenomenologia lor. Dacă ar fi scris poeme în proză, le-ar fi scris probabil în varianta pitorescă și spectaculară, nu în cea abstractă. Mateiu cîștigă universalul și abstracțiunea compunînd un roman.

c) Gramatical vorbind, argumentul fundamental pentru romanescul fragmentului de mai sus îl constituie timpurile verbale. Aici, iluzia poematică nu mai e posibilă. Autorul structurează fragmentul pe baza evidentă a imperfectului, care prinde ca într-o plasă toate enunțurile. Dincolo de „poezia" intrinsecă a acestui timp verbal în toate limbile romanice, imperfectul este prin excelență timpul relațional, definibil doar cu ajutorul altor timpuri. A imagina un poem în proză pe baza timpului imperfect ar fi o mare aventură, construcție purtînd o fisură încă de la bază. Desfășurînd fără nici o reținere pletora de imperfecte („*străjuiau* pe înălțimi ruine... *zăceau* cotropite de veninoasa ver-

deaţă... palate părăsite *aţipeau...* beteala lunii pline *se revărsa...*" etc. etc.), textul de faţă trimite permanent la alt text, la structura romanescă absentă, însă aluziv prezentă. Imperfectul constituie marca sigură că acest micro-text a fost extras dintr-un macro-text.

Cele trei criterii stilistice esenţiale enunţate aici ar putea fi nuanţate suplimentar prin substraturi derivate, semnificînd, toate, aceeaşi orientare. Nu intrăm în amănunte, deoarece nu efectuăm o analiză stilistică completă a „poemului", ci ilustrăm un adevăr general. Iar acest adevăr general se materializează prin contradicţia textuală fecundă de la baza fiecărui capitol ori subcapitol: poem aparent, finalmente fals poem.

Am ajuns astfel la nucleul stilistic al *Crailor de Curtea-Veche?* Credem că da. Roman-coborîre iniţiatică şi roman arhaic, *Craii...* acuză cea mai contemporană dintre scrituri prin poematizarea continuă a ansamblurilor. O poematizare aparentă şi subtilă, după cum am încercat să arătăm. Poemul în proză post-simbolist oferă romanului materialul primordial, dar autorul nu cedează tentaţiei (pînă la urmă facile) de a compune o suită de poeme în relaţie aleatorie, ci le converteşte în roman. În această opoziţie latentă şi fundamentală trebuie căutată, probabil, originalitatea ultimă a acestui roman-enigmă.

Dacă o contradicţie stă, stilistic, la baza oricărei mari opere, în cazul de faţă *poematic* vs. *romanesc* ar fi criptograma *Crailor...* O formulă profundă, atent ascunsă îndărătul cuvintelor şi, ca orice creaţiune a lui Mateiu Caragiale, greu vizibilă cu ochiul liber. Nu e însă mai puţin adevărat că ea generează fiecare frază.

Poate oricine să scrie un roman ?

Despre proza lui Constantin Stere

Intrebarea din fruntea acestor pagini nu este nici retorică, nici circumstanţială. Cu toţii ne punem întrebări ciudate, dar le omitem pe cele al căror răspuns pare de la sine înţeles. Or, tocmai re-punerea acestor întrebări rămîne cel mai fertil exerciţiu într-un domeniu în care adevărurile admise vor fi mereu readuse în discuţie. De fapt, nu atît situaţia concretă a masivului roman intitulat *În preajma revoluţiei* (8 volume) ne interesează aici, cît semnificaţia teoretică degajată de aventura scrierii lui. Poate oricine să scrie un roman ? Simplul răspuns negativ mi se pare insuficient. Dacă la capătul analizei care urmează aflăm, cît de vag, în ce constă celula indestructibilă a romanului în raport cu oricare alt fel de proză, înseamnă că scopul a fost atins.

Opera literară a lui Constantin Stere agită multe spirite în ultima vreme — şi pe bună dreptate : cele 8 volume ale ciclului monumental, dictate cu o viteză de necrezut, în febra celui ce vrea să spună totul cît mai are încă timp, sugerează involuntar unele tehnici contemporane de redactare, aşa-numitele „romane la magnetofon", compuse în situaţii-limită, mărturii esenţiale sau confesiuni ce nu mai pot aştepta. *În preajma revoluţiei* reprezintă şi el o mărturie, o notare de adevăruri ce-i par autorului fundamentale, întreprinsă pînă la ultima picătură a energiei vitale, aproape *in articulo mortis*. Ignorarea de către critica ultimelor decenii a acestei fresce narative şi absenţa numelui lui Stere din

sintezele și comentariile consacrate perioadei interbelice au de ce să ne mire: autorul a scris o operă ieșită din comun, pe care nimeni n-ar trebui s-o ignore. Potrivit însă unei echivalențe sumare, omul politic Constantin Stere a transferat asupra romanului său toate umbrele și dubiile legate de viața sa publică. În schimb, simpatizanții persoanei combative au fost gata să atribuie romanului meritele autorului său. Paginile elogioase semnate de G. Călinescu, Șerban Cioculescu sau Pompiliu Constantinescu ne par la fel de disproporționate față de meritele reale ale romanului ca și ignorarea lui completă. Toate ne fac să bănuim că asupra acestui text stăruie numeroase confuzii, nici pînă astăzi risipite.

Cine nu a scris roman în epoca interbelică? S-ar zice că îndelungatul infantilism romanesc de la noi a fost brusc compensat de o năvală incontrolabilă de romancieri; orice intelectual român s-a simțit obligat să devină unul. În afara prozatorilor de toată mîna, scriu romane poeți (în frunte cu Arghezi), critici literari (de la E. Lovinescu și G. Ibrăileanu la G. Călinescu și Octav Șuluțiu), scriu romane pînă și profesorii de literatură, convinși că în acest mod își aduc la zi personalitatea culturală (M. Dragomirescu); scriu romane și gînditorii și filosofii din generația de la 1930, adepții „trăirii totale", intelectuali pentru care romanul pare să fi fost o componentă a acestei trăiri (Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian). În acest context, de ce n-ar scrie romane și doctrinarii sau oamenii politici? *În preajma revoluției* reprezintă răspunsul la sfidarea care plutea în aer. Dacă pe moment aventura scriptică a lui Stere trebuie să-i fi mirat pe contemporani, ea a fost rapid asimilată „maladiei romanești" care cuprinsese literele române interbelice.

Însă nici criticii și nici doctrinarii deveniți romancieri nu au fost măsurați cu aceeași măsură ca prozatorii propriu-ziși. De la G. Ibrăileanu pînă la Stere, romanele acestor *outsiders*, privite cu simpatie îngăduitoare, sînt în fapt asimilate unor încercări prozastice paralele, diferite de cele ale lui Rebreanu sau Cezar Petrescu. Poate că în virtutea acestei unități de măsură diferite, tacit acceptate, *În preajma revoluției*

— apărut între 1931 și 1936 — a provocat glose entuziaste ale criticii și un interes acut printre cititori. „Nici pedanterie verbală, nici descripție abuzivă, nici lirism inoportun", proclama G. Călinescu la apariția volumului al doilea din roman. Și mai departe: „...o aparentă rezervă de proces-verbal subțiată de inteligență și latența subtilității psihologice, sub care se ascunde însă un rar simț de nuanțe și de ritmică a gîndirii ce relevă un artist desăvîrșit" (în „Adevărul literar și artistic", 10, 21 februarie 1932, apud Virginia Mușat, *C. Stere — scriitorul*, Cartea Românească, 1978, p. 174). După cum vedem, G. Călinescu se afla în culmea entuziasmului; rezervele mortale pe care le va ridica împotriva aceluiași roman ceva mai tîrziu atestă cel mult caracterul ilustrului critic și nu judecata lui estetică. Oricum, ceea ce ne frapează astăzi și ne pune în fața unor întrebări fundamentale ar fi tocmai „pedanteria verbală", „descripția abuzivă" și „lirismul inoportun", care își pun o pecete mai mult decît vizibilă pe această scriere.

Dar nu reevaluările estetice sau convențiile unei critici aproape uitate ne interesează acum (romanul a ieșit din circuitul viu al referințelor noastre pentru rațiuni ce nu au nimic a face cu esteticul), ci problema teoretică în forma ei cea mai pură: unde începe și unde se sfîrșește *romanul* într-o structură de intenții narative. Altfel spus, ce îi este absolut necesar unei secvențe narative pentru a se transforma în roman și a nu mai fi autobiografie, memorii sau istorie. Dacă romanul ar putea fi definit, în chip cu totul primitiv, drept „structură narativă amplă + X", cel mai pasionant mister l-ar reprezenta identitatea acestui X. Toți criticii care s-au ocupat pînă acum de romanul lui Stere, de la G. Călinescu pînă la Ov. S. Crohmălniceanu, sînt de acord că avem a face cu „memorialistică trucată". Este însă necesară o definire stilistică a sintagmei „memorialistică trucată".

După primele pagini ale volumului I din ciclu, *Smaragda Theodorovna*, o șovăială fundamentală se face simțită — o șovăială bine ascunsă la început,

ocultată cu grijă, dar treptat instaurată în însuși miezul construcției. Volumul intitulat *Smaragda Theodorovna* își desfășoară în parte acțiunea înainte de nașterea eroului-narator, Vania Răutu — cu alte cuvinte, îndeplinește condițiile ideale pentru a fi ceea ce se cheamă o „relatare obiectivă". Stere însuși subintitulează acest volum *Prolog*, adică uvertură a imensului ciclu. Ca și episodul *Swann* din *À la recherche du temps perdu*, el ar fi putut însemna marea reușită — și unii exegeți obsedați de romanul tradițional au fost tentați să atribuie *Smaragdei Theodorovna* calificativul suprem. Adevărul este cu totul altul: prin compunerea unui „prolog" și prin căutarea cu orice preț a obiectivării în relatare, autorul încearcă să amîne, instinctiv, momentul cînd adevărul va ieși la iveală. Care „adevăr"? El constă în tentativa de a da formă romanescă la ceea ce în chip natural nu era decît o autobiografie. C. Stere a simțit nevoia de a-și povesti viața, conferindu-i o alură exemplară: date fiind exoticul, bogăția și semnificațiile ei — nimic mai normal! L-a mușcat însă, în același timp, demonul romanului. E greu să ne dăm seama exact de ce. Probabil că atmosfera pro-romanescă a deceniului patru, emulația unor critici autori de romane și, mai ales, dorința de a-și lua o revanșă spectaculoasă față de cei ce-l marginalizaseră — toate la un loc au născut ireprehensibila ambiție de a fi romancier. Marea ambiguitate de natură stilistică pe care se bazează *În preajma revoluției* constă tocmai în acest pariu imposibil: cum să transformi memoriile în roman? Există, firește, nenumărate romane autobiografice, în care autorii au sesizat, instinctiv, arta de a transforma o biografie originală în narațiune exemplară. Uneori au reușit și o scriere precum *Adolphe* de Benjamin Constant va rămînea o capodoperă romanescă veșnică. Dacă vom reuși să măsurăm distanța (nu prea mare, dar fundamentală) ce separă un bun roman autobiografic de memorii, atunci vom fi făcut un pas semnificativ în însăși definirea romanului ca specie.

Prologul intitulat *Smaragda Theodorovna* simbolizează eșecul prin reflex; prea inteligent pentru a nu-și da seama cum se construiește un roman, Stere

imaginează în primul volum al ciclului trapa absolut verosimilă. În prima pagină a romanului — o scenă de așteptare agitată ; unul din principalii eroi, Iorgu Răutu, tatăl lui Vania, își face apariția. La ridicarea cortinei, nimic nu lasă încă să se prevadă memorialistica : autorul se obiectivează cît poate, mișcările personajelor sînt notate cu detașare, Iorgu însuși se bucură de o schiță de portret inspirată, ironică (dar cu măsură), simpatică și nuanțată. Pornirea de a actualiza, de a relata faptele sub forma a ceea ce astăzi numim „discurs auctorial" este manifestă și constantă. Stere a înțeles de altfel rigorile romanului și la nivelul compoziției : după numai un singur capitol și după scena prezentării protagoniștilor romanului cu ajutorul pretextului sărbătorii prilejuite de botezul copilului, autorul schițează mișcarea clasică, întoarcerea în trecut pentru explicarea prezentului. Înainte de a fi fost definite de Genette și înainte ca rolul lor determinant în nașterea structurii romanești să fi fost studiat, analepsele și prolepsele își schimbă alegru rolurile în volumul de față, menținînd iluzia romanului la nivelul structurii generale. Lecția speciei pare a fi fost perfect asimilată de Stere — cel puțin la nivelul intențiilor. Ce se va întîmpla, însă, cu traducerea ei în viață ? Toată lumea știe că Stere a eșuat și că memorialistica lui nu a ajuns să fie un roman propriu-zis. Nimeni însă n-a arătat convingător de ce.

Anumiți indiciali ne stîrnesc neliniște chiar în această parte obiectivă a romanului : ei iau forma unor fraze de factură bizară, pe care contextul romanesc ar trebui să le respingă instinctiv. La început concedem că ar putea fi vorba de o șovăială stilistică, de o cădere a atenției scriitorului, însă asemenea fraze se înmulțesc, ajung surprinzător de numeroase, se transformă în sistem ; în plasa lor acum compactă, întinsă pe parcursul întregului text, cad aproape toate celelalte fraze al căror efect rămîne iremediabil ratat. Și atunci sîntem siliți să observăm că nu mai e vorba de accidente stilistice, ci de cu totul altceva.

Cînd apare cel dintîi personaj important al romanului, Conu Iorgu Răutu, sîntem lămuriți cu următoarea explicație : „Reprezentanții națiunii domnitoare,

stăpînind aparatul administrativ și ocupînd, firește, cu familiile lor și cu suita lor vîrfurile piramidei sociale, au izolat pe boierii moldoveni de viața orașelor, i-au închis pe moșiile lor și le-au redus raporturile sociale la un mic cerc de familii boierești rămase la răsărit de Prut. De norodul de jos îi îndepărta conflictul de interese inevitabil în situația lor de 'boieri' și 'stăpîni', — mai cu seamă în epoca de reforme inaugurate în Rusia, în urma războiului din Crimeea. Lipsa de cultură și necunoștința limbilor nu le îngăduiau călătorii în străinătate, iar amorul propriu nu accepta situația ce le-ar fi fost rezervată în mijlocul societății din orașele Basarabiei, foarte repede ajunse centre de cristalizare a nouei vieți. Conu Iorgu, ca și cei mai mulți dintre boierii basarabeni de vîrsta lui, nu avea un orizont cu mult mai larg decît al oricărui țăran și răzeș din satele de peste Prut. Dar averea și situația de 'stăpîn', ridicîndu-l deasupra obștei satului, îl lipseau de acel contact social normal, care este factorul indispensabil pentru dezvoltarea culturală și chiar pentru sănătatea sufletească" (vol. I, p. 23—24).

Se ivește soția lui Iorgu și mama lui Vania, Smaragda Theodorovna; cititorii au dreptul la un nou comentariu surprinzător în aceeași manieră: „Dar pentru Smărăndița problema se punea cu mare greutate. Anii petrecuți într-un pensionat francez introduceau în psihologia feminină din provincie elemente noi, care erau în dezacord cu simplicitatea cu care erau privite pînă atunci asemenea probleme... Totuși, pe această cale, în viața primitivă și apăsată a Basarabiei, pe la mijlocul veacului XIX, răzbătea o rază, subțire și tremurată, a înrîuririlor occidentale" (vol. I, p. 32).

După ce personajele principale sînt prezentate, are loc balul la care societatea județului își face apariția; în virtutea lecturilor noastre anterioare, ne-am fi așteptat la o scenă de bal tipică pentru romanul secolului al XIX-lea — de la Balzac la Tolstoi — dar, în loc de înfruntarea unor interese strict individuale, asistăm tot la discursuri: „Societate? ripostă fugos celălalt: dar poate constitui o societate un conglomerat, o simplă juxtapunere de individualități, fără nici o legătură organică dintre elementele ei, fără nici o comunitate

Scanned with OKEN Scanner

sufletească măcar între generațiile succesive? Ce au comun între dînșii astăzi bunicii, părinții și copiii? Nici limbă, nici moravuri, nici mentalitate, nimic! Așa-numita 'societate' a județului S... — adică cele nouăsprezece familii boierești pe care le puteți frecventa —, se aseamănă cu un vas cu lichide alăturate, de densitate diferită, între care nu e cu putință nici un amestec intim, nici o închegare. Prin distrugerea vechiului cadru al vieții de stat și prin infiltrarea elementelor străine de trecutul și de tradițiile țării, boierimea moldovenească, învălită în acest nou strat conducător, a pierdut orice consistență socială, a fost pulverizată. Ea nu mai poate da naștere unei opinii publice, care să impună oarecare norme de conduită morală și socială" (vol. I, p. 121).

Smărăndița se îmbolnăvește grav după nașterea primului copil, sănătatea i se restabilește greu, starea sufletească i se schimbă, iar autorul o traduce în acești termeni: „Primejdia prin care trecuse îi învioră și sentimentul religios. Ea simțea nevoia unui contact mai intim cu puterile divine, prin rugi lungi și dese către Maica Domnului. În această atmosferă ea avea parcă mai puțină trebuință de societatea Nataliții. De altfel, îndeletnicirile de mamă adăogate la cele de gospodină îi lăsau acum mai puțină vreme pentru distracțiuni. Iorgu Răutu, deși decepționat de nașterea unei fetițe, arăta, cu toată stîngăcia lui, atîta dorință de a veni în ajutorul tinerei sale soții, o înconjura cu atîtea îngrijiri, încît Smărăndița, dacă nu găsea în simțurile ei răspuns la această dragoste și nu se apropia sufletește de soțul ei, căuta totuși să-și facă cinstit datoria față de el, cum i-o impuneau și legea divină și morala obștească" (vol. I, p. 136).

Toate exemplele sînt luate din primele capitole ale primului volum, iar numărul lor s-ar fi putut ușor tripla pe parcursul acelorași pagini; la nivelul celor 8 volume ale romanului, indicii „teoretici" care întrerup narațiunea sînt de ordinul miilor și pătrund atît de adînc în stilul propriu-zis al autorului, încît cu greu ni-l mai imaginăm pe Stere fără pletora acestor naive comentarii socio-psihologice. Că ele fac corp străin în textul romanului nu încape nici o îndoială:

în primul rînd prin caracterul lor auto-comentativ, gata să traducă în termeni noţionali şi expliciţi concluziile pe care ar trebui să le tragă cititorul însuşi. Dacă există romane contemporane în care asemenea pasaje teoretice fac legea, inaderenţa narativă a fragmentelor de mai sus la corpul propriu-zis al romanului are o altă explicaţie. Stere caută întotdeauna semnificaţia generală în dauna celei individuale. Dar romanul a fost dintotdeauna victoria individualităţii; specia însăşi s-a afirmat în zorile individualismului european, în momentul trecerii de la Renaştere la Baroc — şi de atunci recuza colectivismului şi a spiritului gregar s-a transformat în „lege" nescrisă a romanescului. Nu numai pentru că romanul înseamnă ieşirea spectaculoasă a individului din categoria căreia îi aparţine, ci şi pentru că romanul afirmă un punct de vedere personal, opus adevărului curent. Concluzia specifică: romanul nu numai că proclamă individualismul, dar îşi construieşte textul pe lupta dintre destine individuale, dintre vieţi meschine şi aspiraţii compensatorii. Adevăratul romancier se face partizanul cutărui personaj nu prin simpatia personală pe care acesta i-o inspiră, ci prin îmbrăţişarea, fără rezerve, a unui adevăr strict individual, prin identificarea momentană cu orice aberaţie umană, infinit superioară legii sociale. *Madame Bovary c'est moi* nu este decît sinteza anecdotică a unui adevăr profund. Romancierul care nu mizează, pînă la capăt, pe individual în defavoarea socialului nu este romancier adevărat.

În cel mai „obiectiv" dintre romanele ciclului său, în *Smaragda Theodorovna*, Stere execută mişcarea exact opusă, în contratimp cu mişcarea romanescă originară: aflat în mijlocul unui salon şi manevrîndu-şi personajele pentru o scenă pasională, Stere pare interesat nu atît de soarta individuală a eroului său, cît de destinul clasei sociale sau al categoriei psihologice cărora acesta se încadrează. Aventurile imprevizibile ale figurilor basarabene capătă sens — pentru autor — doar în măsura în care justifică destinul Basarabiei. Scriptic vorbind, Stere se află de partea istoriei, nu de partea personajelor — şi aceasta e latura cea mai falsă a posturii sale de romancier. Nu faptul că-şi păstrează memoria de sociolog şi opiniile politice contează aici (Balzac însuşi

și le păstrase), ci mai ales acela că-și jertfește fără ezitare personajele pe altarul opiniilor politice. În situația biografică a lui Stere, romancierul s-ar fi putut naște într-un singur fel: prin ruperea decisă de trecutul său politic, de activismul propriu tinereții. Or, Stere a îmbrățișat cariera de romancier păstrînd intactă moștenirea de o viață — păgubitoarea moștenire a sociologului. În scenele din *Smaragda Theodorovna*, toate personajele, de la cele importante pînă la cele episodice, rămîn fantoșe mișcate de „legile sociale", întruchipări ocazionale de prototipuri transcendente, care ar putea fi numite „moșierul naționalist", „moșierul cosmopolit", „preotul bețiv", „profesorul liberal" etc. etc. Fiecare nouă apariție caută mai degrabă să ilustreze prototipul decît să inoveze în sens pitoresc și individual. În mod normal, umanitatea dintr-un roman autentic este cea mai imprevizibilă colecție de indivizi, iar fiecare dintre ei reprezintă excepția absolută. Umanitatea din *În preajma revoluției* va fi, din contra, foarte previzibilă, aproape programată, ansamblu de etichete generale cărora li se pune un nume-convenție.

Aceasta explică și senzația nelămurită de artificial pe care o degajă *Smaragda Theodorovna*. Deși scris la o jumătate de secol după *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu (operă față de care manifestă adînci afinități), textul volumului I datează astăzi prin fiecare frază și lasă senzația că o întreagă etapă mai trebuia parcursă pînă cînd întîmplările să se transforme în roman. *Viața la țară* nu e nici pe departe o capodoperă. Totuși, Duiliu Zamfirescu, romancier veritabil, a avut intuiția de a ilustra o schemă socio-istorică preconcepută printr-o serie de cazuri individuale, fiecare excepțional în parte, și printr-o administrare doar indirectă a lecției doctrinare.

Cel mai obiectiv dintre romanele ciclului, volumul I, devine cu greu text de roman din cauza rezervei mentale fundamentale ce domină scrierea. Tot mai vizibilă pe măsura acumulării volumelor, rezerva de care am vorbit se află aici într-o fază incipientă, totuși detectabilă. Relatînd fapte petrecute, în principiu, cu mulți ani înaintea nașterii sale, autorul nu execută altceva decît o galerie de portrete ale societății basa-

rabene din epoca familiară lui — o galerie veșnică prin structura ei acronică. Dar rezerva mentală a lui Stere mai ține și de altceva: ajuns la bătrînețe, politicianul și profesorul ne povestește o lungă istorie din care să rezulte că el e cel care a avut toată viața dreptate și că ideile sale au reprezentat singura opțiune justă; un fel de istorie edifiantă, pe cît de lungă, pe atît de orientată. Evident, desenul de ansamblu și teza perpetuu apărată devin perceptibile după parcurgerea primelor volume; însă acest spirit teleologic comandă scrisul lui Stere chiar în cele mai anodine episoade. Dorind să facă o lungă demonstrație a perspicacității sale de vizionar politic și gînditor social (ultimele două volume, *În ajun* și *Uraganul*, sînt aproape naive din acest punct de vedere), falsul romancier răpește compunerii tocmai specificul romanesc — imprevizibilul, surpriza. Cînd se sfîrșește „prologul", iar romanul intră pe făgașul său normal, elementele strict memorialistice, pînă atunci ținute în frîu, reapar în forță și determină structura narațiunii. Nici o surpriză la capitolul diegetic: se naște un copil în familia Răutu, copil nedorit, apărut pe lume sub semn nefast — iar toată viața lui se înscrie matematic sub zodia conflictului cu cei puternici. După primele capitole, nu mai avem nici o îndoială; ciocnirile cu „societatea" ostilă vor fi ca și programate, formarea viitorului revoluționar decurge cu aceeași precizie; mai mult, episoadele înseși ale vieții lui Vania Răutu dau relativă concretețe unei scheme apriorice. Oricum, existența lui Constantin Stere povestită de Constantin Stere sub forma romanului *În preajma revoluției* este o viață aranjată, stilizată și asezonată în asemenea măsură, încît să corespundă idealului preconceput. Autorul însuși ajunge poate să creadă că *aceasta* va fi fost viața sa reală: este forța iluziei! Spiritul simetric al lui Stere și-a recompus „en raisonneur" viața și a făcut din copilăria și adolescența lui Vania Răutu un soi de model al vieții de viitor om politic. E ciudat cum suma de previzibil aflat aici pînă la limita locului comun nu pare a-l jena pe autor: Constantin Stere crede în formula lui narativă cu aceeași convingere adîncă pe care a atașat-o utopiilor sale sociale.

C-da 126 coala 4

Scanned with OKEN Scanner

Cel de al treilea volum, *Lutul* — relatare a primelor experiențe penitenciare ale lui Vania Răutu și a trimiterii eroului în Siberia —, reprezintă, din punct de vedere stilistic, o placă turnantă aproape emoționantă: acaparat definitiv de formula memorialistică, autorul se cramponează cu toate forțele de urmele de „obiectivare" moștenite de la *Smaragda Theodorovna*. Condiție scriptică tutelară, memorialistica este însă prea puternică pentru a i se mai opune ceva: pasajele esențiale din *Lutul* au forma unor vagi însemnări ale eroului, a unor jurnale intime, carnete de închisoare etc., totul scăldat în veșnicul monolog al vocii care vine de dincolo de Vania Răutu și care este, indubitabil, a lui Constantin Stere. Aproximativa convenție obiectivă din *Smaragda Theodorovna* apare aici fărîmițată de la prima pagină. Atenția naratorului și a cititorului s-a fixat, definitiv, asupra pasajelor în stil direct și asupra monologului interior. În ele rezidă toată substanța literară a textului. Autorul mimează din ce în ce mai vag și mai puțin convins formula romanescă tradițională (s-o numim balzaciană sau tolstoiană): fluxul memoriei îneacă totul. În volumul al treilea, se petrece schimbarea decisivă din punct de vedere stilistic, adică abandonarea convenției romanești tradiționale. O dată cu *Lutul*, trecem în memorialistică pură.

S-a făcut un caz enorm — și pînă la un punct justificat — de cele două volume consacrate exilului siberian al eroului, *Hotarul* (volumul IV) și *Nostalgii* (volumul V). Chiar exegeții care au avut oarecare rezerve față de formula romanului *În preajma revoluției* s-au regăsit unanimi în a proclama episodul siberian drept o capodoperă. La nivelul acestei biografii trucate, el cuprinde fără îndoială paginile cele mai inspirate, memorabile prin exotismul lor intact conservat după trecerea a mai mult de jumătate de secol. Tocmai în virtutea valorii lui recunoscute, sîntem tentați să alegem episodul siberian (adică volumele *Hotarul* și *Nostalgii*) pentru a demonstra, în cîmpul unei teorii a textului romanesc, de ce această construcție cu aparențe de roman nu este de fapt unul real și, mai ales, în ce constă diferența dintre memorii și roman.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce frapează în episodul siberian (situație recurentă în aproape toate volumele ciclului, dar aici luînd forme acute) este repetitivitatea necontrolată. Același fragment narativ și aceeași soluționare a lui revin, cu minime schimbări, cu retușuri insignifiante, pentru ca — pînă la urmă — să recunoaștem din punct de vedere stilistic aceeași scenă. Vania Răutu nimerește într-un sat sau într-un orășel din Siberia; caută o gazdă și pînă la urmă o găsește; face cunoștință cu ceilalți exilați politici ai localității, veritabilă faună stratificată — aceeași pretutindeni; are loc, inevitabil, un episod erotic ce-l tulbură grav pe erou; urmează conflictul cu autoritatea locală, personificată de cutare ofițer satrap; consecință inevitabilă — Vania va fi mutat disciplinar în alt sat, de obicei și mai departe de Europa, pentru a atinge în cele din urmă Cercul Polar. Orășelele peregrinării se numesc Tiumen, Curgan, Turinsk, Spaskoie, Iamalsk, Iercinsk etc., femeile poartă și ele nume diferite, Aculina, Ruxanda, Avdotia, Lirca etc., „tovarășii" de exil sînt zeci și zeci (numele și siluetele lor nu pot fi reținute, cu toate că Stere vrea să-i facă fiecăruia un portret „ca în romane"), iar geografia sălbatec-mirifică a Siberiei își pierde în cele din urmă contururile, transformîndu-se pentru noi doar într-o impresie globală de teroare și admirație. De la un punct anumit al volumului *Hotarul* înainte, această schemă repetitivă, obsedantă, ajunge valoare în sine, independentă, ca un resort exterior narațiunii, propagînd la infinit circularitatea. Monotonie calculată? Ce se întîmplă de fapt? Autorul are impresia că scrie un roman, dar, în realitate, înregistrează cronicărește *toate întîmplările* pe care le-a trăit. Absolut pe toate! Biografic, ele îi sînt la fel de prețioase. Suita completă de evenimente reale se înscrie în logica biografiei, dar în anti-logica narațiunii romanești.

Legea care guvernează, în acest caz, romanul — spre deosebire de memorii — poate fi dedusă *à rebours* cu relativă facilitate: romanul este obligat să unifice într-o singură apariție memorabilă și fictivă (adică abstractă prin raport la contingent) zecile de scene accidentale. În suita de întîmplări teribil de reale ce constituie *În preajma revoluției*, fiecare dintre scenele re-

iterate o slăbește, stilistic, pe cea precedentă, pînă cînd episoadele vag simetrice se anulează unele pe altele. Într-un roman adevărat — deoarece s-ar fi putut scrie unul plecîndu-se de la extraordinara experiență siberiană — două sau trei scene ar fi sintetizat puzderia faptelor concrete și asemănătoare unele cu altele, oferind modele definitive, structuri abstracte imposibil de confundat. Iată că romanul se constituie, probabil, printr-o neașteptată operațiune de stilizare regresivă, pentru a o numi astfel: din suprafața plană, variată și pitorească a evenimentelor, romancierul nu alege unul anumit, ci încearcă să găsească numitorul comun al tuturor, operațiune strict matematică, înrudită mai degrabă cu raționamentul. Faimoasa priză asupra realului, presupusă de demersul prozatorului, rămîne în cele din urmă o formidabilă iluzie: romancierul începe să-și desfășoare arta doar atunci cînd reușește (dacă reușește!) să se detașeze de concret și să acceadă la lumea abstracțiunilor. Elementul propriu-zis concret cu care lucrează romancierul este un efect al iluziei cititorului și al unui scenariu atent regizat; el rămîne cel mai neînsemnat element din toată construcția; dar contează imens arhitectura subtilă, internă și calculată a narațiunii. Acoperirea ei cu fraze și obiecte reprezintă un act aleatoriu.

M. Riffaterre a demonstrat, între alții, acest fapt de o manieră ingenios anecdotică, înlocuind din scena crucială a unui roman de Zola numele reale cu unele culese întîmplător din cartea de telefon: dramatismul în sine al relatării era singurul element pertinent, valoarea „referențială" a textului se dovedea astfel a fi nulă (V. *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979 p. 24—27).

În preajma revoluției cuprinde o suită de scene autentic istorice, o galerie de personaje din lumea siberiană, ce face concurență cărții de telefon dintr-un oraș de întindere medie: cîtă „lume adevărată" și cîtă „senzație de trăire" ar trebui ea să degaje după normele unei estetici de *mimesis* primitive! Și, totuși, această galerie ce nu se mai termină, răspîndită de-a lungul a aproape trei volume, nu va provoca nici pe departe cititorului senzația de inedit continuu, ci doar pe aceea de mare oboseală. Se verifică încă o dată adevărul că jurnalele și memoriile sînt interesante pen-

tru amatorul de anecdotică, dar mai ales pentru cel care le scrie.

În mod curios, Constantin Stere pare a fi avut intuiția acestui fapt în tinerețe, atunci cînd a compus nuvela *În voia valurilor*, publicată în 1912 în „Viața Românească" : lumea exilului siberian era evocată aici pentru prima dată cu forța unei experiențe autentice și a unui exotism implicit. Numai că, spre deosebire de romanul ulterior, avem a face aici cu *o singură* scenă crucială, cu *un singur* drum prin Siberia, cu *un singur* cuplu de gardieni, cu *o singură* aventură memorabilă concentrîndu-le pe toate celelalte. În 1912, Stere pare a se afla în posesia unui adevăr estetic elementar, pe care după aceea îl uită. E hazardat să afirmăm, contra opiniei curente, că nuvela *În voia valurilor* este superioară celor două volume „siberiene" din ciclu, totuși, privind lucrurile fără prejudecăți, aceasta este situația. O nuvelă perfectă arhitectonic, cu un neașteptat de dramatic climax, se desface ulterior în zecile de episoade și în sutele de personaje, toate — vai ! — extrem de autentice și slăbind concentrarea dramatică a textului. Această lecție indirectă pe care Stere și-o administrează involuntar lui însuși spune mai mult despre condiția estetică a narațiunii decît un tratat de specialitate.

În al doilea rînd, celebrele volume siberiene din ciclu își pun în discuție calitatea de roman prin diferența esențială pe care ne fac s-o notăm între *spațiu* și *loc*. Rezumînd o discuție teoretică ce ne-ar duce prea departe și reținînd doar ce trebuie reținut pentru nevoile demonstrației, să observăm că *structura narativă* este *creatoare de spațiu*. Non-literatura, para-literatura și literatura mai puțin reușită nu ating pragul *spațiului*, ci se desfășoară într-un anumit *loc*. Pentru noi, diferența dintre cele două concepte rămîne esențială. *Spațiul* poartă toate semnele construcției abstracte, executate după un plan personal de prozatorul talentat ; cu alte cuvinte, el este o ipoteză pur literară, opusă ca spirit locului real. Că acest spațiu literar va fi adesea construit pornindu-se de la un loc concret — nu încape îndoială. Dar un ochi experimentat va distinge imediat între locul recognoscibil în mod vulgar (deci

repetitiv) și spațiul care poartă semnele unicatului. Locul poate reveni în diferite cărți, sub pana a diferiți autori, păstrîndu-și nealterată identitatea ; dar spațiul nu apare, literar, decît o singură dată și rămîne inseparabil de narațiunea care i-a dat naștere. Rupt din textul său originar, ca o frescă legată intim de zidul unei anumite construcții, spațiul se pulverizează. Petersburgul lui Dostoievski, înzestrat cu aparențele locului, este însă un spațiu, deoarece nici un personaj dostoievskian nu se plimbă în chip neutru prin oraș, iar prozatorul își construiește (e drept, din elemente preexistente ale locului geografic cunoscut de toți și numit Petersburg) un spațiu valabil doar o singură dată, pentru o singură tramă romanescă. Sub formă de spațiu, orașul a pătruns intim în text, a devenit personaj. Petersburgul-spațiu este și nu este locul cunoscut de toți sub acest nume ; mai degrabă nu este, deoarece el păstrează lumea referențială familiară (străzi, cafenele, hoteluri), numai pentru inducerea în eroare a cititorului. Același lucru se poate spune despre Parisul lui Balzac (plutind între sordidul misterios din Marais și fantasticul Saint Germain al saloanelor — amîndouă la fel de imaginare), despre Bucureștii lui I. L. Caragiale sau Mateiu Caragiale — în principiu aceiași (ca loc!), absolut opuși în spirit (atunci cînd devin spațiu).

Unic și irepetabil, spațiul (spre deosebire de loc) va fi mereu extrem de unitar, fără fisuri interne, redus ca întindere în raport cu realitatea (prin excelență „locular"). Explicația e simplă : din moment ce spațiul va fi selectat și reformulat în termeni unici, extras special dintr-un loc imens și amorf, dimensiunile lui sînt derizorii în raport cu cele ale locului. Dar trebuie să adăugăm imediat că spațiul se definește ca purtător de semnificație, pe cînd locul va fi, din acest punct de vedere, neutru. Redus, micșorat, geometrizat, produs al unui act deliberat al naratorului, spațiul poate fi cuprins de cititor cu o singură privire, dar acea privire nu va fi niciodată indiferentă. Saturat de semnificație, el o iradiază asupra personajelor și scenelor pentru care a fost compus și se hrănește, la rîndul lui, din scenele la care participă efectiv. Raționalizat de

autor, locul devine spațiu doar atunci cînd dobîndește semnificație distinctă.

Această diferență profundă dintre spațiu și loc a fost intuită de unii exegeți ai prozei, deși, poate, n-a fost niciodată formulată în termenii de mai sus. Cînd a raționalizat spațiul dintre obiecte specific operei de artă, G. Bachelard a scris *La poétique de l'espace* : deci o poetică „a spațiului", simțit intuitiv ca formație artificială. În poezie, această funcție apare cu mai mare claritate, impunîndu-se și privirii celei mai naive. Confuzia cu locul începe abia în proză, deoarece mecanismele de analogie ale unei *mimesis* primitive acționează aici cu infinit mai mare forță asupra cititorului obișnuit. E necesară detașarea de simțul comun pentru a nu identifica orașul X pornind de la descrierile lui dintr-o operă literară celebră : cu cît opera se impune drept construcție irepetabilă și urcă pe scara capodoperelor, posibilitatea de identificare a referentului devine din ce în ce mai redusă. În scriitura unui bun roman, referentul se pulverizează, absorbit complet de text.

Aceste precizări mi s-au părut necesare pentru a explica sensul episodului siberian din *În preajma revoluției* ; mirificul Siberiei lui Stere nu se configurează în spațiu, ci rămîne un veșnic loc. Autorul transcrie, probabil, toate episoadele exilului trăite direct, păstrează circumstanțele geografice majore (regiuni, rîuri, munți) și detaliile geografice minore (sate, uliițe, familii unde e adăpostit). Nu putem ști dacă aceste detalii epuizează, ca evenimente, viața lui Constantin Stere sub pretextul că o epuizează pe cea a lui Vania Răutu. Avem însă senzația că autorul romanului transcrie totul fără a omite nimic. La început, sîntem tentați să vedem în imensitatea spațiului detaliat o figură retorică (mai ales în finalul volumului III, *Lutul*), dar, pe măsură ce înaintăm în volumul IV, *Hotarul*, confuzia nu mai este posibilă. Stere nu execută nici o operație simbolică, ci detaliază pur și simplu teritoriul prin care trece. La început pasionantă, panorama geografică — oricît ar fi de agrementată cu apariții extrase dintr-un Marco Polo al secolului trecut — devine fastidioasă. Și aceasta nu din cauză că secvențele ar fi prea nume-

roase, ci pentru că sînt prea amănunțite și prea exact descrise. *În preajma revoluției* expune o Basarabie și o Siberie destinate să rămînă veșnic locuri, neajunse la pragul spațiului. Și aceasta pentru că peisajul real, universul concret, este întotdeauna plictisitor; pentru a deveni interesant, îi trebuie artificializarea operată de artă. Rămasă să rătăcească prin locuri, însăși narațiunea se poticnește: realul este mereu un haos, o îngrămădire fără sens. Transformat de modelul gîndirii, el abia atunci începe să semnifice. La Stere textul înaintează greoi fiindcă nu ocolește nimic și străbate pe rînd, la pas, locurile, cu toată banalitatea lor intrinsecă. Haosul real propriu lumii fenomenale va fi întotdeauna greu de parcurs. Dacă acest fapt se verifică în aproape toate volumele ciclului, el rămîne cu deosebire valabil pentru cele ce compun episodul siberian — romane ale teritoriului nesfîrșit. Redusă la cîteva episoade concentrate și lipsită de prea stricta realitate geografică, adică spațializată, Siberia lui Stere ar fi putut deveni un teritoriu mirific *și* din punct de vedere literar; fragmentată în zeci de locuri reale, ce solicită nu imaginația, ci memoria hărții, ea rămîne doar pitorească. Probabil că cel mai extraordinar peisaj terestru s-ar dovedi în cele din urmă fastidios fără intervenția literarului: importanța vitală a artei poate fi măsurată și prin acest involuntar ricoșeu.

Sub forma unui voiaj nesfîrșit *ad loca tremenda*, Siberia lui Stere ne aduce și în fața problemei „descrierilor de natură". Care e statutul lor într-o asemenea narațiune ambiguă? Descrierile siberiene, parcurse de un indeniabil suflu septentrional, au reprezentat, încă de la apariția cărții, un argument decisiv în favoarea valorii acestui ciclu romanesc. Cititorii și critica au părut a fi cu deosebire sensibili la ineditul peisajului tundrei (premieră absolută în literele românești!) și la ceea ce părea a fi „acuitatea peisagistică" a autorului. Încă din primul volum, Stere introdusese natura drept o componentă obligatorie a structurii romanești: peisaje cu farmec autohton înconjoară Năpădenii, punctul central, locul originar al romanului *Smaragda Theodo-*

rovna și axul fix în jurul căruia gravitează primele trei volume. Dacă în debutul ciclului peisajul joacă un rol oarecum accidental, importanța lui sporește o dată cu volumul *Lutul* pentru a căpăta individualitate spectaculoasă în următoarele două.

Capacitatea cuvintelor de a capta picturalul a fost întotdeauna extrem de limitată. Chiar în cele mai celebre descrieri, întinse uneori pe zeci de pagini (ca la Chateaubriand), scriitorul ajunge rareori să „descrie" în sensul strict al termenului; vehicolul verbal reușește cu dificultate să transporte în conștiința cititorului forme, culori sau sunete. De cele mai multe ori, autorul descriptiv nu face altceva decît să traducă reflexul pe care o anumită realitate l-a avut în conștiința lui, adică să transcrie semnificații în mod evident secundare în raport cu peisajul. Faptul rămîne valabil pentru oricare prozator descriptiv, fie el cît de reputat ca „pictor al naturii"; și e de două ori mai adevărat în cazul unor prozatori obișnuiți, la care descrierea de natură nu reprezintă decît un argument pasager în demonstrația narativă. (Pentru dezbaterea teoretică a chestiunii, v. Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage*, Paris, Nizet, 1980, în special cap. III.) Nu sub acest aspect universal analizăm descrierile lui Stere, ci sub acela mai banal al adecvării tabloului la proiectul său narativ.

Luăm la întîmplare două scurte scene (evităm pe cele sub formă de imense poeme în proză despre tundră și taiga, oferite ca exemple în toate analizele) mai puțin cunoscute, dar perfect incastrate în narațiune.

„Barjaua luneca lin, fără nici o legănare, după odgonul ce-o lega de Minin. Soarele arunca din spate razele sale viorii, care înfășurau dealurile împădurite ale țărmului drept într-o rețea de lumini și umbre, irizau șesul jos din stînga, acoperit de fînețe vestejite pînă-n zare, și aprindeau crucile aurite de pe biserici, care singure înveseleau puțin satele mohorîte cu căsuțele lor triste, din bîrne înnegrite de vremuri și intemperii. În albia largă ca un braț de mare, măicuța Volga își mîna liniștită și maiestoasă undele sale verzui cu reflexele roșietice ale apusului. Liniștea și întinsul respirau măreția și puterea naturii, care parcă vestea sufletul poporului zămislit în sînul ei" (vol. III, p. 277—278);

„Ianuarie, februarie, martie, sfîrșitul lui aprilie, — nici o schimbare! Alb e cîmpul pînă-n zare... Alb e rîul abia învinețit de crăpăturile și creșurile gheței... Alb e tîrgul înnămețit, abia răzbat ici-colo bîrnele negre ale caselor... Alb e cerul abia zgîriat de dungi ușoare de fum ce se topesc în văzduh... Alb e universul întreg... alb și rece, și sumbru ca un mausoleu de marmoră, și tot așa lipsit de viață... Dar iată că din stepe începe să bată un vînt mai dulce. Peste gheșurile Tobolului năvălesc ape încălzite de la obîrșia lui din sud și, lovindu-se de bariera aceasta, îneacă partea de jos a orașului și se revarsă pînă-n zare, ca un lac, ca o mare, ca un ocean... Peisagiul se schimbă din ceas în ceas, din minut în minut, ca un decor de feerie" (vol. IV, p. 74—75.

În fluxul memoriei, Stere se oprește pentru a descrie. Aceasta nu înseamnă că tabloul nu ar fi chemat de context, ci doar că autorul, la curent cu convenția literară a secolului al XIX-lea, concepe pasajul descriptiv ca fragment posedînd rigori stilistice proprii. Care ar fi acestea? În primul rînd, literaturizarea. Prin toate detaliile, autorul ne avertizează că „acum începe literatura". Iar literatura va fi, pentru el, o operațiune metodică de alegere a cuvintelor și de adjectivare. Un substantiv fără adjectiv e mai puțin „poetic", după canoanele prozei din secolul trecut, și prozatorul-memorialist procedează în consecință. Dincolo de adjectivare, mult mai complicată ne pare metaforizarea, care sugerează o frază atent construită și muncită („soarele aruncă raze", „rețeaua de lumini aprindea crucile de pe biserici", „crucile înveseleau satele" etc.); se ajunge la construirea unor metafore personificatoare extrem de complicate, chiar prețioase, plecînd de la termeni abstracți („liniștea și întinsul respirau măreția") ce ridică deodată tabloul la o valoare voit simbolică, aproape o concluzie conceptuală. Iar al doilea fragment pare construit după cadența și rigorile poemului în proză, cu repetiții anaforice la fel de „poetice" și cu un studiat ritm al frazei. Imediat ce crede că transcrie o senzație directă, Stere revine automat la comentariul său noțional, orientînd amabil concluziile cititorului. E greu de imaginat, în asemenea condiții, o

descriere spontană: ea nu va fi decît tot ilustrare a adevărului teoretic spre care tinde autorul. Teoreticianul nu se uită pe sine nici în aceste pauze de la fluxul narativ.

Că așa stau lucrurile o dovedesc și cuvintele sau sintagmele care, în mod normal, sînt absente din descrierile tradiționale. În primul fragment, Stere vorbește de „măicuța Volga... liniștită și maiestoasă", iar peisajul din jurul ei „parcă vestea sufletul poporului zămislit în sînul ei". În cealaltă descriere, obsesia albă a universului alunecă spre o comparație neașteptată: „Alb e universul întreg... alb și rece, și sumbru ca un mausoleu de marmoră". Descrierea lui Stere aglutinează obligatoriu semnificații ori detalii culturale. Ea nu se menține niciodată la nivelul — și acela iluzoriu — al transcrierii pure de senzații, ci trece la cel al solicitării depozitului cultural colectiv. Mentalul cultural comun rămîne la Stere un obiect continuu de referință. Secolele XVIII și XIX nutriseră iluzia descrierii pure, adică a transpunerii totale între cele două coduri: codul formelor, culorilor, sunetelor și parfumurilor și acela al cuvintelor; autorul peisajelor din *În preajma revoluției* respinge spontan iluzia, angajîndu-se instinctiv pe panta descrierilor bazate pe depozit livresc. Stere nu poate literaturiza fără o concluzie teoretică.

Descrierile de natură din acest roman pun într-o lumină crudă contradicția fertilă ce stă la baza imensei structuri narative: deși își pregătește atent toate „aparițiile literare", avertizîndu-ne de iminența ivirii lor, marcînd o pauză în povestire și schimbînd structura frazelor, autorul nu se poate smulge propriei sale condiții — aceea de memorialist-ideolog. În romanul său, Stere „știe tot" și își asumă acest rol cu toată seriozitatea: nu numai legile sociale, sensul istoriei, nu numai locul său în istoria contemporană a României nu au secrete pentru el, ci nici măcar semnificația transcendentă a peisajelor. Nimic nu-i scapă! În fața descrierilor de natură, prozatorii autentici se simt obligați să mimeze inocența și mirarea; creatori omniscienți, ei sînt firește la curent cu evoluția întîmplărilor și a per-

sonajelor, deoarece toate reprezintă fructul imaginației lor; în fața spectacolului naturii, luați parcă prin surprindere, ei se opresc o clipă, stupefiați de splendoarea sau de ostilitatea ce vin de dincolo de ficțiunea lor narativă, înzestrate cu o obiectivitate parcă supraumană.

Nefiind decît un romancier travestit, Stere acordă, aparent, descrierilor locul obișnuit în romanul tradițional. Dar nu le mai respectă spiritul. Ideologia biruie și aici. Țesătura de roman trucat iese la iveală acolo unde te aștepți mai puțin — adică în cele mai „literare" pasaje, în descrierile cu poeticitate declarată.

Ajunși la sfîrșitul acestor considerații, să observăm că analiza stilistică a textului numit *În preajma revoluției* ne-a interesat în primul rînd prin problema teoretică pe care el o ridică: la ce se reduce diferența dintre un roman și un non-roman, care este acel *quid*, esențial ce provoacă romanul. Toate observațiile de pînă acum decurg dintr-o premisă ce se impune: romanul construiește în imaginar și în abstract, memoriile luptă pe terenul concretului real. Ceea ce face din romanul lui Stere o construcție specială este tocmai atașarea obsesivă și inconștientă de realul trăit, de parcursul traversat ca persoană umană. În raport cu referentul — oricît de interesant ar fi el — romanul reprezintă o extraordinară „minciună", o invenție absolut gratuită, pe care nici o rațiune practică n-o poate justifica. Iată-ne ajunși, fără voie, la condiția literaturii înseși. Textul romanesc nu construiește doar o non-realitate, o ficțiune (ar fi prea simplu!), ci o anti-realitate, a cărei structură se află în raport de totală agramaticalitate față de discursul ce ar transcrie pur și simplu lumea înconjurătoare. Tocmai această diferență specifică iese în evidență cînd citim *În preajma revoluției*: compusă ca un discurs transcriptor de real, cu referent oarecum verificabil, ea încalcă ceea ce observăm că reprezintă legea de bază a speciei.

Altă concluzie: într-o ordine rațională a lucrurilor, impresia pe care o provoacă textul romanesc trebuie să fie aceea de imprevizibil. Transcriind, aparent, fapte la

care asistă, romancierul trebuie să fie la fel de mirat ca și cititorul. Iluzia verbală tinde spre o astfel de perfecțiune mimetică, încît autorul-creator și cititorul ocazional par a descoperi concomitent aceeași realitate. Familiară unuia (scriitorului care a imaginat-o) și străină celuilalt (cititorului — factor obligatoriu în schemă), supra-realitatea textului romanesc cuprinde o plasă întinsă de „indici ai inocenței" destinați să provoace senzația că parcursul textului este străbătut împreună de cititor și de autor. Prin concomitența auctorială obligatorie, cei doi descoperă în același timp toate accidentele traseului narativ. La Stere însă, nici urmă de concomitență! Raționalitatea unui discurs perfect gramatical în raport cu realitatea ne urmărește de-a lungul celor 8 volume.

Față de normele curente ale comportării sociale și față de paradigma unei comportări obișnuite, romanul autentic ne propune o excepție scandaloasă, un antimodel: de la Don Quijote și pînă la Naratorul din *À la recherche du temps perdu*, romanul a avut în centrul său un caz de individualism extrem, care s-a definit constant prin contrazicerea programată a discursului oficial, fie că acesta era social, etic sau literar. Romancierul și-a însușit prin definiție contestația eroului său. Madame Bovary nu e numai Flaubert, ci oricine aderă adînc la convenția romanescă. În conflictul perpetuu dintre individual și social, romanul se atașează decis individului, dîndu-i acestuia dreptate contra a orice și oricui, reclamînd justiție pentru persoana izolată, revoltată contra normei comune. Discursul din *În preajma revoluției* este însă un discurs supraindividual, o transcriere de legi sociale și o administrare de lecții eroului. În conflictul dintre individ și restul lumii, ideologul Stere pare mereu tentat să amendeze individul în numele faimoaselor „legi". Oricît ar părea de curios pentru această memorialistică trucată, Stere nu ia partea eroului (cu care de fapt naratorul se identifică), ci îl sacrifică pe acesta interesului social.

În romanul autentic, autorul pare a se supune, fascinat, suprarealității pe care el însuși a creat-o; *În preaj-*

ma revoluției oferă exemplul ideologului memorialist căruia realitatea concretă ar trebui să i se supună. Cele mai neprevăzute accidente se vor încadra pînă la urmă în logica discursului său raționalizator. Nicicînd esența gîndirii socialiste n-a fost mai autentic ilustrată, deși de o manieră involuntară.

Revenind, — pentru a cîta oară? — la întrebarea de aparență naivă „Ce este romanul?", oferim în finalul acestui studiu o definiție de natură pur stilistică. Dacă nu e cu desăvîrșire inedită, ea are oricum meritul de a fi „clișeul negativ" al aventurii lui Constantin Stere din ciclul *În preajma revoluției*. Totalizînd prin contrast toate eșecurile proiectului său, putem spune că romanul este „O structură narativă abstractă și artificială față de referentul presupus, creatoare de spațiu concentrat pornind de la locurile concrete amorfe, în care descrierile își motivează apariția printr-o necesitate internă imprevizibilă, departe de orice motivare culturală codificată și în care individualismul non-conformist (etic, social, artistic) rămîne valoarea fundamentală". Fără a fi, probabil, absolut originală, definiția aceasta este riguros dedusă *à rebours*, din încercarea lui Stere, care o contrazice ferm la toate nivelele.

În preajma revoluției este deci un discurs ideatic ce face din viața unui personaj istoric o paradigmă universală. Desigur, faptul că acest text nu este roman nu-i scade în nici un fel interesul lecturii: memorialistică bine scrisă, plină de exotic și de aventură, el se citește *ca un* pasionant roman, fără să ajungă a fi unul. Mai mult decît atît, există zeci de pasaje (primele apariții ale lui Vania Răutu, cutare episod siberian plin de culoare locală, zeci de personaje privite printr-un tic sau printr-o diformitate fizică), care atestă în C. Stere un posibil romancier — și încă unul talentat. Dacă nu a reușit să devină, cauza o constituie esența proiectului în care el s-a angrenat: a vrut să spună totul într-un discurs esențialmente ideologic. Scăldat în propria-i ambiguitate, *În preajma revoluției* se va citi mereu cu interes viu, dar din care gratuitatea lecturii pur estetice va lipsi. Nu doar romanele sînt interesante! Poate că cele mai

pasionante lecturi în proză devin relatările de istorie autentică sau biografiile. *În preajma revoluţiei* posedă toate virtuţile atractive ale istoriei şi ale biografiei, iar lectura ei va rămînea mereu o încîntare.

Ceea ce am vrut să arătăm a fost tocmai diferenţa specifică dintre roman şi memorii. Cu alte cuvinte, ceea ce posedă chiar cel mai slab roman din secolul al XIX-lea, dar nu posedă un text ataşant precum *În preajma revoluţiei*. Subtitlul „roman" pe care unii autori sînt tentaţi să-l pună pe coperta cărţii lor nu reprezintă niciodată un gest asigurat de impunitate. Constantin Stere este, fără îndoială, un caz-limită.

Scanned with OKEN Scanner

Educația europeană

Despre *Pirin-Planina* și proza lui Topîrceanu

Există centenare și centenare : cel al lui Topîrceanu, din 1986, a contrastat vizibil cu cele ale lui V. Voiculescu sau, mai ales, Mateiu Caragiale, din urmă cu numai un an. Atunci — comemorarea entuziastă a două stele care nu încetează să urce, cîștigîndu-și în anii noștri infinit mai mulți cititori decît în timpul vieții ; pe de altă parte, în cazul lui Topîrceanu, am asistat la comemorarea politicoasă a unui autor căzut, pare-se definitiv, în categoria a doua. Opera lui datează. Și nu e greu să deducem că ascensiunea unui text de tip Mateiu Caragiale în spiritul publicului contemporan se realizează tocmai în dauna literaturii de tip Topîrceanu : preferințele publicului presupun întotdeauna sistemul vaselor comunicante.

Nesansa lui Topîrceanu pare evidentă și ea se datorează — dincolo de facilitatea prin care și-a asigurat succesul rapid în timpul vieții — unei conjuncturi postume, de neprevăzut și absolut incontrolabile. În anii postbelici, cînd aproape întreaga poezie românească valoroasă era scoasă din circuit, poezia lui Topîrceanu — populară și sclipitor mnemotehnică — a apărut drept înlocuitorul ideal. Atunci cînd marea poezie a reintrat în drepturi, locul real al lui Topîrceanu pe scara ideală a valorilor a început să fie arătat, vindicativ, cu degetul. Centenarul nașterii i-a surprins opera pe o pantă descendentă care va mai continua, probabil, un timp ; preferatul elevelor de liceu și al micilor funcționari din

epoca interbelică degajă astăzi, retrospectiv, o infinită tristețe estetică.

De ce să nu mărturisim? Mă atrag din instinct cei care pierd și cei lipsiți de șansă. Dacă mă voi ocupa în cele ce urmează de o latură aproape necunoscută a operei în proză a lui Topîrceanu e pentru că implicațiile direct autobiografice ale textului ne edifică asupra persoanei autorului ei. Mă întreb dacă, dintr-o lectură tardivă și fără prejudecăți, nu va ieși poate la iveală un *alt* Topîrceanu, mai interesant decît lăsase să se vadă versificatorul amator de anecdotă. Într-un anumit sens, efortul unei noi lecturi cît mai comprehensive va fi răsplătit: ca foarte mulți poeți români, începînd cu Alecsandri, Topîrceanu se dovedește un prozator interesant, degajat și foarte puțin conformist. Probabil că în proză se cenzura mai puțin, iar veritabila sa personalitate putea ieși la iveală, fără fard și fără masca de „humorist" pe care s-a simțit dator să o arboreze veșnic. Fără program, autorul *Baladelor* și-a dezvăluit o anumită latură a personalității, atașantă, cerebrală, cu o profundă intelectualitate păstrată în cele mai vitrege împrejurări. E proudhommesc să declari că personalitatea unui autor se dezvăluie cel mai bine prin autobiografie. Dar autobiografia fragmentară din *Pirin-Planina* (din păcate, titlu complet neinspirat, rebarbativ, sugerat probabil de editor în vederea unui succes comercial garantat de fonetica exotică) este mai mult decît autobiografie: ea reprezintă trădarea involuntară a cifrului existențial propriu lui Topîrceanu, cifru pe care poezia de multe ori îl ascunde sau îl atenuează. Într-o situație-limită apreciată retrospectiv, adică în război, Topîrceanu își percepe cu adevărat fondul personalității.

Trebuie să începem printr-o parantezā. A afirma că *Pirin-Planina* este superioară poeziei ar fi o exagerare inutilă. Cartea trăiește prin valoarea sa de document, dar nu prin aceea de document biografic sau istoric, ci, oricît ar părea de curios, prin valoarea de document intelectual. Pentru sesizarea lui, trebuie să ne întrebăm care este cifrul exact al scriitorului Topîrceanu, atît al poetului, cît și al prozatorului. După lectura atît a prozei, cît și a poeziei, cred că el se detașează cu relativă ușurință: opera lui Topîrceanu mi se pare tipică pentru

C-da 126 coala 5

ceea ce se numeşte *supradeterminare stilistică*; în afara supradeterminării, textul lui Topîrceanu îşi pierde sensul. Pentru a circumscrie mai exact această noţiune-cheie utilizată de M. Riffaterre, indispensabilă în cazul de faţă, să notăm că aproape oricare poezie sau proză de Topîrceanu are nevoie de un text-oglindă pentru a fi înţeleasă, iar lectura operei acestui autor trebuie întreprinsă mereu în palimpsest. O compoziţie coerentă semnată de Topîrceanu se raportează mereu la alt text, absent, care îi determină înţelegerea. Afirmaţia nu se referă doar la parodii, în sensul etimologic al cuvîntului: în formula stilistică la care ne referim, parodia reprezintă numai un caz-limită, ilustrativ. Dar lectura în palimpsest, convenabilă întregii opere a lui Topîrceanu, descifrează atît poezia în integralitatea ei, cît şi proza. Pentru a înţelege o baladă umilă, plină de poante ironic-amare, trebuie să avem în vedere o întreagă literatură „mizerabilistă" populară (de la cea produsă în cercul „Contemporanului" pînă la semănătoriştii întîrziaţi), demascată de poet în registru ironic; pentru a înţelege construcţiile fals-intelectualiste, trebuie să avem în vedere experienţele moderniste, contemporane lui Topîrceanu, pe care autorul le condamna global în numele unei claritcăţi ostentative; pentru a descifra exact sensul comic al unei poezii ca *Balada popii din Rudeni*, rămîne obligatoriu modelul (abstract şi esenţial) al unei balade romantice de eventuală origine folclorică, în felul lui Şt. O. Iosif. Adecvarea la textul mereu absent, dar imaginabil printr-o suită de aluzii indirecte, explică poezia lui Topîrceanu.

Această operă ilustrează perfect, cu o simplitate aproape didactică, fundamentala condiţionare a unei anumite părţi a literaturii din toate timpurile, pe care stilistica ultimilor ani a pus-o acut în evidenţă. În foarte multe cazuri, textul literar are prin definiţie la bază un alt text. Identificarea arhi-textului pune în acţiune o întreagă hermeneutică, de la sugerarea lui prin titlu de către însuşi autorul pînă la găsirea cu eforturi a izvorului ascuns, uneori într-o altă limbă şi într-o altă cultură; o poezie contemporană poate lua naştere, la fel de verosimil, din parodierea polemică a unui coleg de generaţie ca şi dintr-o sintagmă existentă în poezia lui

Horațiu, persistentă în memoria poetului. În tipologia stabilită de Gérard Genette cu privire la textul provenient din alt text, opera lui Topîrceanu s-ar afla în relație de hipertextualitate (a patra categorie de transtextualitate) cu cele care au produs-o (v. *Palympsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 11—12). În imensa intertextualitate pe care o reprezintă literatura, poezia lui Topîrceanu ocupă un loc de suprafață, vizibil și cu conexiuni deja afișate. De cele mai multe ori, strofa poeziei lui sfidează dezinvolt ideea de spontaneitate, trimițînd clar la un anumit poet sau la o anumită manieră poetică.

Disponibilitatea autorului nostru de a-și însuși modele cît mai variate trebuie să fi părut contemporanilor uimitoare. Concomitent postromantic și postsimbolist ca substanță, Topîrceanu se detașează printr-o specie de alexandrinism tehnic: în utilizarea codurilor și subcodurilor care fac poezie dintr-o structură verbală specială (ritm, rimă, vers, strofă, organizare semantică orientată), *Baladele* sau *Migdalele amare* duc la perfecțiune abilitatea artizanală. Fără să mai cultive spiritul romantic (decît accidental) și fără să fie poet simbolist (decît prin atmosfera involuntară lăsată de o structură lexicală specifică), Topîrceanu a profitat la maximum de cîștigurile tehnice aduse de romantism, mai ales de Eminescu, și de simboliști. Recepționînd sub specie strict tehnică inovațiile lor, el le-a orientat spre același scop, spre oferirea unei maxime transparențe. Din acest punct de vedere, cu toate aparențele opuse, Topîrceanu mi se pare cel mai autentic urmaș al manierei de a scrie instaurată de Șt. O. Iosif sau de D. Anghel; în ciuda tonalității diferite, vom găsi la el aceeași maleabilitate perfectă a versului și aceeași căutare a unui model etern de poezie. Dedicată perfecționării artizanale, în care doza de *ingenium* va fi mereu superioară celei de inspirație, poezia lui Topîrceanu, fidelă prozodiei clasice pe care o stilizează la maximum, împinge virtuozitatea spre căutarea jocului de cuvinte și a rimei rare. Chiar și în aceste abilități poetice găsim un text-oglindă oarecum abstract — principiile de versificație ale poeziei românești din secolul al XIX-lea, raționalizate într-o schemă ideală.

Cît despre proze — cele mai importante sau mai ample — au textul-oglindă afișat, în asemenea măsură încît doar prin raportare continuă la el bucata are sens. Pentru *Domnia lui Ciubăr-vodă* trebuie să ne referim nu atît la cronicile moldovenești citite de un ochi bufon, cît mai ales la capodopera lui Păstorel Teodoreanu, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, descoperitor, în ocurență, al acestei formule stilistice. Pentru *Minunile Sfîntului Sisoe*, textul biblic (în prima jumătate a bucății) și proza moldovenească cu iz regional, de la Mihail Sadoveanu la D. D. Pătrășcanu, trebuie imediat invocate; anacronismul, ca procedeu permanent, guvernează fiecare pagină. Pînă și în cazul fragmentelor scurte, al amintirilor, al evocării scriitorilor etc., Topîrceanu simte instinctiv nevoia altui text; incapabil de invenție sub raport prozodic, fără vocație epică și fără capacitate de imaginație, autorul execută în proză aceeași operație în care se specializase ca poet. Din acest punct de vedere, selecția lui Topîrceanu operează întotdeauna cu maximă siguranță; autorul față de care simte o atracție stilistică profundă sau o repulsie pe măsură este identificat fără greș. Acest specialist în parodie apelează la sensul etimologic al parodiei, adică își manifestă consonanța cu un text pe care se simte dator să-l prelungească, continuîndu-i într-un fel particular evoluția. În lipsa pre-textului (hipo-textului), prozatorul și poetul par incapabili să compună. Pe scurt, cifrul lui Topîrceanu este scrierea în palimpsest, în grade diferite, de la identificarea deliberată pînă la identificarea inductivă. Lectura contrastivă a operei sale rămîne unica valabilă.

In perspectiva schițată pînă acum, *Pirin-Planina* descumpănește la prima vedere. Care este textul-oglindă convenabil acestei scrieri? În clipa cînd îl vom identifica, vom fi descoperit și sensul ultim al acestor memorii de război, apariție izolată și bizară în cadrul operei lui Topîrceanu. Descumpănită de tonul nou și de atmosfera atît de puțin obișnuită a acestui volum, critica a recunoscut în *Pirin-Planina*, încă de la data apariției, cea mai reușită operă în proză a autorului, o

creaţie autentică şi rotundă, coerentă stilistic, mărturisind pe scriitorul ajuns în deplinătatea mijloacelor sale. Siguranţa frazei, rapiditatea notaţiei şi inteligenţa mereu slujită de umor fac din această carte — credea aceeaşi critică — una dintre cele mai interesante mărturii cu privire la Marele Război.

Pornită de fapt de la amplificarea unui reportaj de cruzime exactă asupra dezastrului de la Turtucaia, reportaj scris aproape în febra evenimentului (*Amintiri din luptele de la Turtucaia*, 1918), volumul ultim elaborat de Topîrceanu nu numai că beneficiază de abilitatea stilistică cucerită între timp de autor şi de aproape două decenii de clarificare interioară, dar se transformă în ceva complet diferit de reportajul gîfîit de la care plecase. Partea spectaculos-teribilă a războiului se reduce acum la strictul necesar, adică la primele pagini; începe apoi odiseea prizonieratului, tragedie mai puţin cunoscută, ce face din *Pirin-Planina* relatarea unei experienţe ontologice excepţionale. Mai este *Pirin-Planina* o carte de război? De fapt, cu excepţia primelor pagini, războiul dispare complet, lăsînd locul lagărului de prizonieri. În literatura noastră, avem astfel prima carte dedicată ghettoului de condamnaţi fără vină şi absurdului existenţei care permite fenomenul concentraţionar — abia presimţit de Topîrceanu.

Ce este, pînă la urmă, *Pirin-Planina*? Un fel de „lung drum al prizonierului" prin Bulgaria, spectacol apocaliptic relatat cu sînge rece şi aparentă detaşare. Ceea ce uimeşte pe cititor încă de la început e tocmai această surprinzătoare indiferenţă; trecuseră, fără îndoială, aproape două decenii de la evenimente, însă oroarea intrinsecă a faptelor ar fi impus — credem noi astăzi — un ton grav şi accente dramatice. Abia făcut prizonier, autorul ia instantaneu contact cu infernul nebănuit. Cei scăpaţi cu viaţă sînt duşi pe drumuri nesfîrşite, prin arşiţa verii, fără apă şi hrană: un măr păduret întîlnit în cale e luat cu asalt de oamenii înnebuniţi, cad morţi şi răniţi ca la o bătălie; cei ce nu pot ţine ritmul marşului sînt ucişi cu sînge rece de sentinele şi lăsaţi pe marginea drumului; prizonierii sînt jefuiţi de tot avutul lor, iar cîţiva ofiţeri — care încercaseră să ascundă ceva — sfîrtecaţi cu baioanetele; fiecare etapă a mar-

creație autentică și rotundă, coerentă stilistic, mărturisind pe scriitorul ajuns în deplinătatea mijloacelor sale. Siguranța frazei, rapiditatea notației și inteligența mereu slujită de umor fac din această carte — credea aceeași critică — una dintre cele mai interesante mărturii cu privire la Marele Război.

Pornită de fapt de la amplificarea unui reportaj de cruzime exactă asupra dezastrului de la Turtucaia, reportaj scris aproape în febra evenimentului (*Amintiri din luptele de la Turtucaia*, 1918), volumul ultim elaborat de Topîrceanu nu numai că beneficiază de abilitatea stilistică cucerită între timp de autor și de aproape două decenii de clarificare interioară, dar se transformă în ceva complet diferit de reportajul gîfîit de la care plecase. Partea spectaculos-teribilă a războiului se reduce acum la strictul necesar, adică la primele pagini; începe apoi odiseea prizonieratului, tragedie mai puțin cunoscută, ce face din *Pirin-Planina* relatarea unei experiențe ontologice excepționale. Mai este *Pirin-Planina* o carte de război? De fapt, cu excepția primelor pagini, războiul dispare complet, lăsînd locul lagărului de prizonieri. În literatura noastră, avem astfel prima carte dedicată ghettoului de condamnați fără vină și absurdului existenței care permite fenomenul concentraționar — abia presimțit de Topîrceanu.

Ce este, pînă la urmă, *Pirin-Planina*? Un fel de „lung drum al prizonierului" prin Bulgaria, spectacol apocaliptic relatat cu sînge rece și aparentă detașare. Ceea ce uimește pe cititor încă de la început e tocmai această surprinzătoare indiferență; trecuseră, fără îndoială, aproape două decenii de la evenimente, însă oroarea intrinsecă a faptelor ar fi impus — credem noi astăzi — un ton grav și accente dramatice. Abia făcut prizonier, autorul ia instantaneu contact cu infernul nebănuit. Cei scăpați cu viață sînt duși pe drumuri nesfîrșite, prin arșița verii, fără apă și hrană: un măr păduret întîlnit în cale e luat cu asalt de oamenii înnebuniți, cad morți și răniți ca la o bătălie; cei ce nu pot ține ritmul marșului sînt uciși cu sînge rece de sentinele și lăsați pe marginea drumului; prizonierii sînt jefuiți de tot avutul lor, iar cîțiva ofițeri — care încercaseră să ascundă ceva — sfîrtecați cu baionetele; fiecare etapă a mar-

șului epuizant e marcată de zeci de morți, abandonați imediat de camarazii lor, pentru că moartea violentă sau de epuizare a intrat în cotidian și nu mai impresionează pe nimeni. Cîteva luni mai tîrziu, de data aceasta în plină iarnă, prizonierii execută marșuri ca într-un nou „pohod na Sibir" : mulți mor de epuizare și boli, iar autorul scapă ca prin minune, datorită unor soldați bavarezi cu care se împrietenise și care îl duc la spital. Nu e vorba de o cruzime națională, ci de cruzimea implicită lagărului de concentrare. Lagărul de la Pirin-Planina, în munții Macedoniei — episodul central al prizonieratului — este de fapt un platou pustiu, unde prizonierii fuseseră trimiși pentru a muri de foame. O inspirație de moment îl salvează din nou pe Topîrceanu : se dă drept mecanic la căile ferate, riscînd plutonul de execuție, și reușește astfel să fie scos din lagăr. La terminarea cărții, impresia dominantă este aceea că naratorul a trecut printr-o teribilă și absurdă loterie a morții, din care au scăpat numai cei rezistenți fizic sau cei care au avut noroc. Iar acest nemilos sistem de exterminare în masă ridică un văl de pe imensa tragedie constituită de primul război mondial ; înțelegem mai bine de ce victimele căzute pe front au reprezentat o minoritate în raport cu ceilalți — cu civilii și prizonierii dispăruți din cauza lipsurilor și a bolilor.

O asemenea realitate trăită direct și nu imaginată ar fi constituit în mod normal premisa pentru o scriere neagră și dezolantă, pentru un *Voyage au bout de la nuit* în variantă românească. Or, nimic din toate acestea ; Topîrceanu nu are, fără îndoială, talentul lui Céline, dar, mai ales, el are o cu totul altă viziune asupra lumii. În mijlocul ororii, scriitorul român se comportă ca un european desuet, incapabil să realizeze și cu atît mai mult să descrie răul absolut ; el vede mereu în oroare o excepție, o paranteză regretabilă în ordinea normală și rațională a existenței. Fiu al secolului trecut în ceea ce privește umanismul cam naiv, Topîrceanu nu pare a sesiza faptul că trăia deja în alt secol, după alte norme, într-un secol care va deveni cel al ororii programate și că aventura trăită de el în Bulgaria nu era o „regretabilă excepție".

Scanned with OKEN Scanner

Departe însă de a bănui existența unei norme aberante, Topîrceanu luptă cu împrejurările concrete pentru a-și salva propria idee despre civilizație. Peste tragediile cotidiene, nenumărate și spectaculoase, asupra cărora un prozator contemporan ar insista în chip deosebit, Topîrceanu trece în fugă, cu aer ușor jenat; cînd întîlnește însă o dovadă de umanitate, un gest de solidaritate spontană sau o apariție simpatică în noianul de figuri patibulare, autorul e fericit: detașează imaginea, o descrie cu dragoste, insistînd asupra ei cu o mîndrie aparent inexplicabilă. Nu vom ști la sfîrșit mare lucru despre torționarii de vocație întîlniți sau despre brutele care ucid cu sînge rece; dar vom reține — o dată cu memoria afectivă a prozatorului — pe micul ofițeraș, „înnegrit tare de soare și cu genele pline de praf", care se simte dator să-i spună eroului pe franțuzește: „N-ai nici o teamă... ça sera très bien... très bien" (G. Topîrceanu, *Pagini de proză*, Junimea, 1985, p. 162—163). În *Pirin-Planina*, de altfel, melodia limbii franceze sună ca o consolare supremă și ca un apel la civilizație; cine vorbește franceza, raționează Topîrceanu logic, este recuperabil. Un profesor de franceză dintr-un orășel de provincie traversat de convoiul condamnaților se repede pînă acasă și-i aduce prizonierului o pîine: „Adieu, mon ami, et bonne chance" (p. 174), mai apucă el să-i strige lui Topîrceanu. De neuitat rămîne și subofițerul din orașul Melnik. Aflînd, nu se știe bine cum, că printre prizonieri se află și un scriitor, îl invită în biroul lui și „jumătate franțuzește, jumătate bulgărește", îl abordează zgomotos, încercînd să-l salveze din lagăr: „— Pisatel! strigă el, vesel, bătînd cu pumnul în masă, cînd aude că sînt scriitor. Vino-ncoace să te pup!" (p. 214).

Cînd întîlnește vreo sentinelă omenoasă ori un gardian binevoitor, oameni simpli și „normali" după regulile învățate de Topîrceanu, naratorul insistă îndelung asupra lor; veritabilii eroi din *Pirin-Planina* rămîn un Branco sau Dimiter, care i-au făcut viața cît de cît suportabilă ori l-au salvat de la moartea prin inaniție. Un anumit populism instinctiv, absorbit în cercul „Vieții Românești", își dă frîu liber. În aceeași ordine de idei, imaginația lingvistică a lui Topîrceanu are o formulă

arhi-europeană și ne duce cu gîndul imediat la secolul al XVIII-lea : franceza, latina, greaca, eventual și româna sînt limbi normale, degajînd nobleţea culturii ; limba bulgară apare la început ca o ciudăţenie („În bulgăreşte, mai că nu există cuvînt să nu hîrîie, să nu mîrîie, să nu zgîrie. *Mînă* pe limba lor se cheamă *rîcă*. De-aici vine, pesemne, verbul nostru *a rîcîi* cu unghiile pe pereţi. Mă mir cum am scăpat cu viaţă din asta", p. 200). Autorul glumeşte doar pe jumătate. Oricum, aceasta nu-l va împiedica să înveţe bulgăreşte şi să servească celorlalţi de interpret, deoarece calitatea de scriitor obligă, mai ales în comunităţile umane alcătuite întîmplător. Va învăţa însă bulgăreşte ca o corvoadă, plin de nostalgie naivă după limbile adevărat „europene", după limbile purtătoare, în imaginaţia lui, de spirit civilizator. Anumite poezii populare bulgăreşti, pe care le transcrie conştiincios, i se par ridicole din cauza unei fonetici poetice personale, educate în spiritul limbilor romanice. De-a lungul tuturor paginilor, uneori amuzante, referitoare la luptele lui eroice cu limba bulgară, prozatorul îşi păstrează intactă naivitatea de îndepărtată sorginte luministă.

Funcţia „europeană" pe care o îndeplineşte poetul român în Balcani se afla facilitată, în anii 1916—1917, de circumstanţe speciale. Pentru toţi Balcanii, România reprezenta atunci, spiritual şi material, Europa. Limba noastră îndeplinea fără efort rolul unei *koiné* culturale recunoscute. Pe malul Dunării, la Sofia, în Macedonia, pe frontul grecesc, apare mereu cîte un personaj — bulgar, sîrb ori grec — ce ştie bine româneşte. Mesajul românesc stăpîneşte Balcanii. Cu inocenţă şi naturaleţe, *Pirin-Planina* schiţează prin reflex o imagine socio-economică a României din acea epocă.

De la limbă, se trece spontan la cultura vehiculată de acea limbă. Obsesia unui simbolism fonetic provenient din secolul luminilor se combină la Topîrceanu cu o altă naivitate de aceeaşi origine — cea despre arta destinată să civilizeze umanitatea. Din cauză că Pirin-Planina se afla în străvechea Tracie şi din cauza unei educaţii europene decisive, Topîrceanu se complace în postură perpetuă de Orfeu. De-a lungul ororilor prizonieratului, arta însoţeşte fiecare pas al naratorului, so-

licitînd pedala gravă și momentele de grație. În afara bunăvoinței ocazionale a vreunei sentinele sau a vreunui intelectual rătăcit în același peisaj infernal, suporterii morali în traversarea bolgiilor se numesc Musset, Byron, Lamartine, Homer sau Xenofon, care își trimit versurile ori frazele în clipele grele. Pe Topîrceanu îl întîmpină la sosirea lui în lagărul din Macedonia umbra lui Byron evocată de Musset într-o poezie dedicată lui Lamartine, iar această triadă „europeană" ia în stăpînire spiritul scriitorului român, protejîndu-l discret și invizibil.

„Douăzeci de veacuri mai tîrziu, alt poet mare, cu imaginație sumbră și spirit sarcastic, și-a plimbat la rîndul lui melancolia prin aceste ținuturi nefaste, cu mult înainte ca moartea să fi pus capăt, la Missolonghi, rătăcirilor lui glorioase de la un capăt la celălalt al Europei :

Lorsque le grand Byron allait quitter Ravenne,
Et chercher sur les mers quelque plage lointaine
Où finir en héros son immortel ennui...

Aceste versuri de demult, aproape uitate, îmi sunau acum în minte ca o șoaptă de dincolo de moarte, evocînd umbra celui mai iubit poet al adolescenței mele singuratice, chiar pe locurile acestea pe unde a trecut și el odinioară" (p. 218—219).

Într-un interludiu erotic întîmplător, Topîrceanu vede un semn ceresc în faptul că fata întîlnită este o grecoaică : drept preliminarii galante servesc cîteva cuvinte de la începutul *Istoriei* lui Xenofon, precum și „singurele cuvinte pe care le știam în neogreacă, din refrenul unui poem de Byron *Zoi mu, sag agapò*" (p. 241). Teritoriul (real) al Bulgariei se transformă într-un alt teritoriu (mitic) al reminiscențelor culturale, din care Topîrceanu extrage substanță pentru a rezista moral. La capătul lumii, în Pirin-Planina, la locul destinat prizonierilor, poetul român vede cu totul altceva decît îi ofereau simțurile ; peisajul fantastic al Macedoniei îi amintește, prin contiguitate istorică și geografică, teritoriul vechii Helade. El nu se mai află deci în Pirin-Planina, ci în patria Logosului, așa încît aventura nu se putea sfîrși rău.

„Poate că nu departe de aici se înălțau odată palatele lui Filip, făuritorul de oști, unde Aristotel a fost chemat pe vremuri să instruiască un mîndru fiu de rege — un prinț cu minte ageră și suflet înflăcărat, vrednic de ilustrul lui învățător. Și drumul pe care mergem noi acum va fi răsunat, în albastre dimineți, de tropotul furtunosului Bucefal, strunit de mîna prințului adolescent, care va porni cu el mai tîrziu să cucerească universul. Tot prin aceste părți, la curtea regelui Arhelaus, a venit odinioară și Euripid să-și trăiască departe de Atena ultimii ani ai vieții. Legenda spune că nefericitul poet ar fi murit sfîșiat de cîini, nu departe de apa fluviului Strymon — adică Struma de astăzi... Dar ce blestem l-a dus acolo, ce dezamăgiri fără leac îl făceau să fugă de oameni?" (p. 218—219).

Pagina de istorie literară asupra Antichității are aici o funcție precis determinată — aceea de a conjura soarta vitregă. Peisajul arid, dezolant și funebru al munților Macedoniei trebuia umanizat; iar aducerea lui la dimensiuni și atmosferă umană nu putea fi făcută decît cu ajutorul artei.

În același perfect contratimp cu dezastrul uman pe care îl traversa, naratorul își permite luxul unor gesturi gratuite, absolut inutile în tăvălugul distrugător de vieți, dar care, pentru el, conservă amintirea civilizației. Într-o gară, convoiul de prizonieri întîlnește un tren de pasageri, iar Topîrceanu, om al unui secol galant, notează figura superbă a unei tinere femei: „E îmbrăcată strîns într-un taior gri, care-i simplifică și-i precizează conturul. Și-a scos o mănușă, ca să-și ridice voalul deasupra sprîncenelor lungi, înălțate pe tîmple; unghiile poleite, ca niște juvaieruri, îi sclipesc în soare. Ochii ei albaștri, ușor umbriți, își plimbă acum peste grămezile de prizonieri din față o privire lentă, serioasă, indiferentă" (p. 181). Cu o galanterie deplasată și desperată, prizonierul îi aruncă la picioare unica sa comoară — un inel salvat prin întîmplare din toate percheziițiile. „Străina mi-a văzut gestul. Dunga dintre sprincene i s-a adîncit într-o clipă și ochii ei mi-au trimis un fulger albastru, de mînie, printre gene. Dar întîlnind în ochii mei, ca o rugăminte, sentimentul adevărat care mă îndemnase să-i fac acest dar, s-a coborît în sfîrșit și l-a

ridicat de jos, de lîngă scara vagonului" (p. 181). De-a lungul cîmpiilor și munților Bulgariei în plin război, de-a lungul universului concentraționar, Topîrceanu poartă cu el un cod moral caduc, de care nu se poate despărți. Toată cartea cuprinzînd peregrinările fără speranță ale prizonierului se transformă, pentru noi, în notarea voluntară sau involuntară a semnelor specifice acestui cod. În mod normal, cel ce se încredea naiv într-un asemenea cod reprezenta victima desemnată; a fost nevoie de o fericită suită de întîmplări, de o șansă extraordinară, și mai ales de oarba încredere a lui Topîrceanu însuși în forța „educației europene" pentru ca eroul să scape în cele din urmă cu viață. E posibil ca însăși încrederea fără margini a naratorului în valoarea principiilor sale să fi provocat, în sensul propriu al cuvîntului, apariția altor oameni de cealaltă parte a liniei invizibile, capabili să-l înțeleagă și să-l salveze pe europeanul rătăcit.

În aceste condiții, revenim la întrebarea cu care am început analiza acestei proze memorialistice: care ar fi arhi-textul generator, prin supra-determinare, al volumului *Pirin-Planina*? Nu este unul singur, de data aceasta, ca în cazul celorlalte proze, nici măcar unul anumit, ci un text pe care ar trebui să-l construim noi, un hypogram artificial. Punctul de plecare al volumului *Pirin-Planina* îl reprezintă un inexistent „Manual de comportament al europeanului civilizat din secolul al XIX-lea", manual în care etica, estetica și viziunea asupra lumii ar intra în mod egal. Arhi-textul lui *Pirin-Planina* e format din codificarea atentă a adevărurilor fundamentale la care civilizația occidental-europeană ajunsese pînă spre finele secolului trecut, impunîndu-le apoi ca normă întregii lumi civilizate. În Balcanii răvășiți de război, scriitorul român se comportă, involuntar, ca emisar al principiilor de civilizație pe care încearcă să le aplice lumii din jur sau să le inoculeze celorlalți. Tot ce contrazice această Europă mentală rămîne relegat în ordinea monstruozității sau a excepției nefericite, pentru că lumea e rațională, politicoasă și însetată de cultură. Iar dacă realitatea contrazice această viziune — cu atît mai rău pentru realitate! Fermitatea codului însușit de Topîrceanu nu se clintește cu

nici un milimetru! Fiecare din episoadele care compun cartea are un substrat biografic; dar fiecare episod scriptualizat din acest volum are la bază o operă sau o suită de opere europene din secolul trecut, în care semnificația etică a unei anumite situații umane se afla de mult clasată și codificată. Textul concret și relativ modest al acestor memorii de captivitate provine din textele cele mai strălucite ale unui întreg secol, de la romanticii îndrăgostiți de Grecia pînă la apologeții „artei pentru artă" din epoca simbolistă.

Înseși descrierile de natură — nu prea numeroase, dar sesizante și uneori exotice — sînt reductibile la aceeași formulă: secolul al XIX-lea european este cel care a legitimat valoarea terapeutică a naturii, consonanța sau disonanța ei fertilă în raport cu sufletul eroului, omologizarea universală prin care omul, natura și lucrurile ocupă trepte diferite în același Tot. Pagina pe care o transcriem mai jos poate părea, la prima vedere, o uitare de sine a prizonierului care caută în măreția naturii salvare în fața mizeriei; dar la o privire mai atentă observăm că Topîrceanu „nu uită nimic" (am fi tentați să spunem că nici nu „învață nimic") și că reflexul naturii se înscrie unui cod cultural pietrificat: „Un parfum strălucitor de primăvară timpurie ne-a întîmpinat de la început pe coastele muntelui străin, în lumina dulce a acestor zile de toamnă, cînd prin părțile noastre flori și ierburi se ofilesc subt brumă. Văzduhul era limpede, cerul adînc și albastru; dar se simțea în aer, ca o adiere aburoasă, respirația umedă a vegetației de munte.

La dreapta și la stînga drumului, tufărișuri tinere de fag răsfirau în soare mlădițe pline de sevă, gata să înmugurească din nou, înainte ca frunza veche să fi căzut de tot. Ochiuri de verdeață palidă se deschideau pe alocuri în acele hugeacuri pustii, cu iarba năpădită de nenumărate lițovere de toamnă, căzute parcă acolo peste noapte, ca un stol ostenit de păsări cu penajul roz-liliachiu. Floarea lor tîrzie, fără frunze și fără tulpină, cum se ivește și pe la noi în dimineți aurii de toamnă, prin poiene și funduri de livezi părăsite, îmi trezea în suflet amintiri răzlețe din copilărie, imagini

dulci și triste, atît de triste acum, subt lumina cerului senin" (p. 219—220);

„După un ceas de umblet, am ajuns la izvor. Era ascuns acolo, la capătul din sus al văgăunii, unde cele două costișe se împreunau arcuit, deasupra unui luminiș înalt. Locul era cu deosebire pustiu și melancolic. Mă simțeam bine acolo. Mă simțeam la mine acasă.

Pîrăul își avea obîrșia într-un mic bazin scobit între stînci, de unde apa miraculos de clară se revărsa lin peste marginea pietrei. Prin cristalul ei strălucitor vedeam cum joacă-n fund firicele de nisip, căci de-acolo se ridicau pînă la suprafață, clocotind ușor, două suluri de lumină din inima stîncii; și toată apa tremura, se încrețea înfiorată de un rîs tăcut, ca o femeie iubită cînd îi mîngîi ușor sînul cu mîna, de jos în sus" (p. 223).

Natura străină din *Pirin-Planina* poartă semnele existenței anterioare a poetului („Floarea lor tîrzie... cum se ivește și pe la noi"), ale paradisului pierdut al tinereții în libertate, stîrnind cel mai european dintre sentimente — melancolia. După canoanele secolului romantic, autorul și-o savurează liniștit („Locul era cu deosebire pustiu și melancolic. Mă simțeam bine acolo"). Dar, dincolo de autobiografia pe care peisajul o evocă, rămîne edificatoare însăși fraza adaptată descrierii de natură: vizibil construită, cadențată, cu numele precedat simetric de epitetul simplu sau dublu, mizînd pe personificare și comparație ca figuri fundamentale, așa cum prevede poetica speciei, această frază se detașează de restul textului. Autorul se simte obligat să izoleze, să închidă într-o ramă peisajul descris, iar funcția unei asemenea descrieri decurge tot din poetica secolului al XIX-lea — *respiro* în ritmul narațiunii, alinarea suferinței, izvor de melancolie, aluzie erotică discretă, prilej de frază cadențată și de stil „frumos". Prin urmare, o natură *culturalizată*. Infuzia literară prin care Topîrceanu vede peisajul Bulgariei sudice este doar o latură a livrescului constitutiv. În natură, Topîrceanu nu numai că știe ce caută: el știe și ce va găsi. Prin urmare, o natură de două ori culturală.

Privind din nou, de la înălțimea convenabilă, textul acestui volum, ne dăm seama cu toată claritatea că sursa sa livrescă îl definește cu deosebire. Poetul român

a călătorit în Infern, dar a refuzat să-l vadă — și aceasta în numele unei „educații europene" la care aderase integral. Sub ochii memorialistului se năștea o altă lume decît cea cunoscută de secolul al XIX-lea, o lume masificată (după cum teoretiza, tocmai în acei ani, un autor născut la cîțiva kilometri de Turtucaia și care-și va crea prin teoria „masei" o reputație mondială!), lume cu care individul va fi în conflict ontologic perpetuu. Abia schițat în lagărele de prizonieri din Bulgaria, sistemul concentrationar avea să cunoască, peste puțini ani, perfecționări terifiante. Cînd, în 1935, Topîrceanu își scria ultima carte, acest sistem începuse să acționeze deja; dar autorul n-a văzut nimic, nici o legătură între tragedia trăită de el în sudul Dunării și neobarbaria în care o parte din Europa începuse să se afunde. N-o vedea, pentru că propria sa formație îi interzicea să imagineze aberația. Călător prin Infern și revenit de acolo ca printr-o minune, Topîrceanu compune niște memorii „civilizate", încercînd să scuze oroarea și s-o atribuie nu naturii umane, ci unor împrejurări regretabile. Om al secolului al XIX-lea prin politețe și prin ideea despre cultură, el trăiește în plin secol al XX-lea fără să-i observe specificul teribil. Aderent la o Weltanschauung străveche — desigur caducă la 1935 — poetul român se încăpățînează să recepteze realitatea prin lumina rațiunii și a bunului-gust moderator; își va subintitula amintirile „Episoduri tragice și *comice* din captivitate" nu doar dintr-o pudoare specială, ci și pentru a echilibra intenționat tragicul. În lumea spirituală căreia îi aparținea Topîrceanu, cufundarea ostentativă în „tragic" și asumarea lucidă a suferinței drept condiție umană ar fi fost considerate de prost gust. O cenzură intimă, fruct al educației primite, îl împiedica să urce „pe culmile desperării", așa cum făceau contemporanii săi mai tineri, hiperdotați, deși în cazul de față rațiuni strict biografice l-ar fi îndreptățit să o facă.

Poate că Topîrceanu credea, în acest fel, că salvează însăși ideea de artă. Salva, în orice caz, formula de artă pe care o slujise el toată viața. Ceea ce analizăm noi astăzi sub specia eticului e posibil să se fi impus autorului la capătul carierei ca o cerință pur estetică. Trebuie aici să observăm că, spre sfîrșitul vieții,

Topîrceanu își nuanțase sensibil ideile despre artă și că poporanismul amator al „Vieții Românești" cedase locul unei viziuni infinit mai subtile. Ne-am obișnuit să vedem în Topîrceanu — induși în eroare de mitologia personală a autorului, edificată pe gesturi anecdotice — un ireductibil adversar al lui E. Lovinescu și un veșnic opozant al ideilor din cercul „Sburătorului". Antipatia personală (reală!) față de E. Lovinescu nu l-a împiedicat pe Topîrceanu (cel din momentul scrierii volumului *Pirin-Planina)* să se alinieze ideilor literare ale criticului detestat. Cuvîntul *Artă* începe să fie scris de poetul român cu majusculă și considerat cel mai prețios dar al civilizației (europene, desigur). Bunul-gust, măsura, fuga de excese pe care le-am pus sub semnul „educației europene" vor fi văzute tot mai acut de Topîrceanu sub semnul triumfător al esteticii. Alt legat specific al secolului XIX! Adeptul artei-utilitare sau al artei-divertisment devine, în ultimii ani, adept al artei ca mijloc de salvare existențială. Poate nu este întîmplător faptul că tocmai această scriere îi provoacă lui Topîrceanu una dintre cele mai explicite dizertații asupra artei. Răspunzînd lui I. St. Pencoff, un profesor bulgar recenzent al volumului *Pirin-Planina,* Topîrceanu așterne pe hîrtie această surprinzătoare pagină:

„Eu, însă, cînd am început să scriu aceste amintiri de captivitate, n-am avut nici o rezervă mintală și nici o altă preocupare decît să fac din ele o operă de artă literară. În concepția oricărui artist autentic, arta lui nu poate să fie un instrument de luptă; ea este și trebuie să rămînă un articol de lux și o activitate dezinteresată. Și oricît de frivolă poate părea unui om de luptă această concepție despre artă, ea singură permite scriitorului să creeze o operă vie, sinceră, umană, care să folosească și umanității și patriei, îmbogățindu-i patrimoniul spiritual. Pasiunea omului de luptă deformează realitatea; scriitorul care coboară în arenă începe să vadă lucrurile strîmb și să le interpreteze greșit — și astfel literatura lui va fi o producție hibridă, care nu folosește nimănui și nu convinge pe nimeni" (*Scrieri*, vol. II, Minerva, 1983, p. 554).

Eternitatea artei în raport cu efemerul existenței este o idee mult prea înrădăcinată în spiritul uman pen-

tru a ne mai mira: e surprinzător doar să o vedem evocată în legătură cu *Pirin-Planina*. Simțind, probabil, că va fi ultima lui carte, Topîrceanu nu rezistă tentației de a-și schița, într-o prefață acră-dulce către editorul Ciornei, concepția sa despre artă — mai bine zis speranța sa în ceea ce privește arta. Nu era cel mai potrivit moment, fără îndoială, dar scriitorul nu mai putea aștepta. În fond, nu despre volumul *Pirin-Planina* e vorba (scriere de valoare medie, cu suficiente pasaje îndoielnice), ci despre orice carte bună, despre *Cartea* în sine. La capătul vieții, încrederea patetică a lui Topîrceanu în artă, gravitatea neobișnuită ce răzbate din frazele cam crispate demonstrează că poetul ieșean aderase la cea mai străveche și la cea mai europeană dintre iluzii. Frazele sale sună acum consonant cu ale unor critici de care rîsese pînă atunci. Educația europeană a lui Topîrceanu se dovedea încheiată: „Dumneavoastră, oamenii de afaceri, sînteți niște visători, domnule Ciornei. Vă pierdeți vremea și vă agitați pentru niște lucruri amăgitoare ca umbra și pieritoare ca iarba cîmpului. Dumneavoastră nu băgați de seamă că în viața asta de pe pămînt, ocupăm fiecare, în generația noastră, cîte un loc efemer, ca în tramvai. Numai în veșnicie sîntem la noi acasă... Peste o sută de ani, dumneata vei fi mort, definitiv mort și cufundat în uitare. Numai o carte bună, de care ți-ai legat numele, te-ar putea ridica deasupra acestei hecatombe de măriri; și numai un scriitor, ca mine sau ca altul, îți poate oferi această supremă șansă" (p. 152—153).

Unele dintre rîndurile citate mai sus ar fi putut purta semnătura lui Lovinescu; ele defineau arta în limitele bunului-simț. Viziunea lui Topîrceanu asupra literaturii schițată în acel moment ar fi un fel de concluzie asupra cărții pe care o analizăm, concluzie scrisă de autorul însuși. Dacă a încercat să domesticească Infernul oferindu-i o explicație rațională, scriitorul a rămas convins, probabil, că o face în numele artei, al unei arte înțelese în chip evoluat. În timp ce devenea, fără să știe, purtător de cuvînt al Europei prin lagărele de prizonieri ale Marelui Război, Topîrceanu devenea, tot instinctiv, purtător de cuvînt al gîndirii literare românești din deceniul patru. Nivelul cel mai evoluat

al gîndirii literare din acea perioadă se afla sintetizat în cîteva fraze, dincolo de grupări literare și antipatii regionale.

Din „educația europeană", Topîrceanu reține mai ales funcția civilizatoare a artei: dacă n-ar fi creat decît această superbă iluzie, și tot ar fi fost suficient pentru ca Europa să rămînă veșnic în conștiința umanității. Sanctificarea artei apare drept ultima operațiune de îmblînzire a tenebrelor întreprinsă de autor; ea se înscrie în suita aceluiași demers pedagogic superior prin prisma căruia am privit volumul *Pirin-Planina*. Lecția finală de comportament european și de etică civilizată va fi dată de un Topîrceanu devenit finalmente estet convins: nu se putea o coincidență mai fericită pentru a celebra, chiar într-o variantă locală și modestă, măreția eternă a Vechiului Continent.

Scanned with OKEN Scanner

Structura semi-absenței

Biografic și literar în romanul *Jocurile Daniei* de Anton Holban

Prin *semi-absență* înțelegem un complex psihologic cu reflex literar, care poate explica în ultimă instanță resorturile acestei opere de aparențe autobiografice. Semi-absența se definește prin faptul că ea este o absență căutată și uneori provocată de autor, în mod inconștient; pentru creația sa literară, va fi în cele din urmă propice o prezență episodică și mai ales tranchilizantă a partenerei, o stare ambiguă de prezență intermedie, pe care am numit-o cu termenul de mai sus, *semi-absență*. Anton Holban nu numai că reprezintă ilustrativ, prin ultimul său roman, *Jocurile Daniei*, starea de semi-absență, dar el materializează complexul psihologic însuși sub forme proprii — scrisoarea și conversația telefonică. Semne, în sens lingvistic, ale semi-absenței, scrisoarea și telefonul se transformă, în *Jocurile Daniei*, în resorturi pur literare, speculate la maximum de prozator.

În cazul lui Holban, căutarea stării de semi-absență nu este întru totul originală: lecturile din Proust au întîlnit propriile intuiții ale scriitorului român. Mai important mi se pare însă faptul că semi-absența arată în ce măsură aventura sentimentală de la care pleacă *Jocurile Daniei* a fost *provocată*, în ce măsură istoria bizară din roman a fost savant și artificial susținută de Holban cu scopul îndepărtat — dar niciodată mărturisit — al furnizării materialului pentru o viitoare operă literară.

Scanned with OKEN Scanner

Pe urmele unor mărturisiri din scrisorile autorului, critica a văzut în acest roman o compensație literară pentru iubirea nefericită, trăită de autor în ultimii doi ani ai vieții. Eroarea de optică ni se pare, în același timp, tipică și revelatorie: insignifianta aventură concretă a reprezentat o experiență *in vitro*, o preparare a romanului însuși, purtat în chip inconștient de scriitor de la prima sa întîlnire cu prototipul Daniei.

O paranteză documentară devine necesară. Descoperirea textului socotit pierdut al romanului lui Anton Holban (publicat în 1971 la Cartea Românească și apoi în volumul III al ediției de *Opere*, Minerva, 1975, ediție îngrijită de Elena Beram) a creat, la data apariției, imaginea unui caz pasionant de biografie și literatură: aveam în față nu numai cel mai reușit roman al lui Holban, ci și, aparent, romanul cel mai implicat în biografie. Ideea autobiografiei netrucate s-a impus de la început, cu tăria evidenței. Astăzi cunoaștem aproape în amănunt atît circumstanțele iubirii tardive a lui Anton Holban pentru Lydia Manolovici, prototipul Daniei, cît și biografia protagonistei. Biografia devine aici tangentă într-adevăr operei, dar sub un unghi inedit, nesesizat de primii comentatori sau de unii contemporani ai scriitorului, care au amînat editarea pentru a conjura un scandal monden.

În iarna 1934—1935, probabil în luna ianuarie, scriitorul întîlnește o admiratoare a cărților sale (cf. scrisoarea din 5 februarie 1935, care face aluzie la un fapt petrecut de curînd; extragem mărturiile documentare din *Pseudojurnal*, ediție de Ileana Corbea și N. Florescu, Minerva, 1978); o iubire furtunoasă începe, aparent blocată de superficialitatea mondenă a partenerei, de complexele (sociale și de vîrstă) ale eroului. Episodul durează pînă în septembrie al aceluiași an, cînd, conform romanului, cei doi se despart aproape tacit. Holban tranșează cu rapiditate și cu o nonșalanță neașteptate: „Va trece și asta complet. Va fi mîine subiect de roman" (cf. scrisoarea din 20 octombrie 1935). În plină desfășurare erotică, în luna martie 1935, Holban începuse deja să scrie istoria Daniei — fapt remarcabil și nesemnalat ca atare de comentariile obișnuite: „Am scris o nuvelă imensă" (cf. scrisoarea din 27 martie

1935). În iarna 1935—1936, se află adîncit în redactarea romanului; în vara lui 1936, la Fălticeni, dactilografia romanul terminat (Eugen Lovinescu păstrează, în *Memorii*, ultima imagine a nepotului său bătînd la mașină *Jocurile Daniei*, în cea din urmă vară pe care aveau s-o petreacă împreună, vara lui 1936). Manuscrisul definitivat poartă data de 17 decembrie 1936, mai puțin de o lună înaintea morții neașteptate a scriitorului.

Compozițional, *Jocurile Daniei* se înfățișează sub forma unui text continuu, redactat ca o depoziție, fără împărțire pe capitole și fără sugerarea unui plan: această *narratio continua* se impune de la început cititorului drept trăsătură stilistică fundamentală. Continuitatea aproape viscerală a narației este cadențată doar de revenirea, cu mici modificări, a trei sau patru scene-tip, a căror reiterație compune romanul: cei doi îndrăgostiți întîlnindu-se în București; Sandu, *alter ego* al autorului, rămas singur în București sau în provincie, în timp ce Dania petrece vacanțe în Austria, Elveția, Franța sau în țară; convorbirile nesfîrșite ale celor doi la telefon. Ultima scenă, prin importanța excepțională pe care o capătă în roman, se transformă într-un fel de *pattern* narativ al întregului text. Mărturia autorului însuși ne luminează suplimentar: „...îmi imaginez încă o scenă la fel de impresionantă, pe care Proust numai o sugerează, și se miră că n-a inspirat încă pe nimeni: iubita ta la telefon. Tovărășiile prin spații. Fără nici o notă falsă, ca în piesa lui Cocteau" (Interviu în „Rampa", 25 decembrie 1935).

Episodul proustian reprezintă un *primum movens* de natură literară. El se dovedește aproape la fel de important ca și accidentul biografic ce pare a fi provocat romanul. Mergînd pe aceeași pantă psihologică, începem să credem că Holban nu s-a destăinuit în *Jocurie Daniei* pentru a-și menaja suferința erotică (ar fi o lectură naivă a scrisorilor autorului!), *ci a provocat* aproape cu bună știință „jocurile Daniei" în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare. Holban a trăit, de la un capăt la celălalt, episodul descris pentru a regăsi proustianismul în lumea înconjurătoare. În cazul care ne pre-

ocupă, biografia a fost — literalmente — absorbită de literatură.

Sensul structurii semi-absenței începe să se precizeze; ea se definește, pe de o parte, prin provocarea absenței pentru scopuri de artă; pe de altă parte, prin specularea la maximum a stărilor de prezență aparentă: corespondența, conversația la telefon, vorbitul la radio cu intenție precisă. Suferința declarată capătă o consolare indicibilă dacă, provocată de absența iubitei, se bazează pe compensația virtuală a artei. Veritabila suferință, fără sens de data aceasta, provine din întîlnirile ratate.

Iată două scene din *Jocurile Daniei*, tipice pentru psihologia semi-absenței:

1. „O așteptam fără încetare în tot timpul absenței ei. Și nici un semn. După cîteva zile cînd făcusem socoteala că trebuie să-mi scrie, m-am dus fără de nici o bănuială, surîzător de succesul meu sigur, la cutia de scrisori. Apoi la factorul următor și la al treilea. Am început să-mi dau singur explicații: poate că numărasem eu greșit. Să cerem informații. Din prima zi nu-mi scrie, sunt prea pretențios. Poate că nu mi-a reținut bine adresa. Sau s-a pierdut scrisoarea... Sau... Nu înțelegeam. Plecase cu o nespusă părere de rău. N-avea nici o curiozitate? Florile pe care mi le lăsase ca o mîngîiere, nu se uscaseră încă de tot, și eu eram neliniștit, căutînd să pricep, uneori indignat. Mady a spus: 'Așa e ea!' Cum așa? Adică este inutil să aștept un semn? În fiecare zi, inutil? Voi vedea factorul venind, și nu-i voi ieși în întîmpinare? Grămezi de zile. Ce făcea ea în momentul acela, cînd eu mă plimbam sub ploaie, în frig, prea zăpăcit pentru ca să-mi fi încheiat toți nasturii de la palton? La un teatru? La un ceai? Invitată? În orice caz, nu chinuindu-se singură..."

2. „Întîlnirile noastre obișnuite de la casa ei se petrec cam la fel. Mai întîi, la telefon: 'Iubite, vrei să vii la mine?' Mă întreabă după o ezitare. Răspund: 'Da? În cît timp? Într-o oră?' 'Mai curînd, cît mai curînd posibil. Acum cît e ceasul?' Dania nu știe niciodată cît e ora, cu toate că are un ceas la brățară și altul în fața ochilor, pe perete. Vrasăzică ea nu se

uită de o mie de ori la ceas, ca să vadă cît mai are de așteptat pînă să poată vorbi cu mine! 'E ora cinci. Voi fi acolo la șase!' 'Mai repede, iubite, mai repede!' Ajungeam cît puteam mai repede. Eram primit în salonul de mijloc. Dar aveam mult de așteptat, aproape o jumătate de oră. Scriam sau luam o carte și citeam. Mă deprinsesem cu aceste așteptări. Numai la început m-am întrebat cu îngrijorare, dar și cu curiozitate, ce putea să facă ea în acest timp. Mă chemase cît mai repede, și acum întîrzia. În sfîrșit, sosea. Se scuza convențional de întîrziere. Dar nu-i făceam nici o obiecție, era inutil. Trebuia s-o primesc cum se prezintă, așa absurdă, să nu mă împotrivesc cu argumente. Numai acceptînd gesturile Daniei ca naturale, nu eram umilit. Începea conversația noastră: stîngaci, Dania nu mai păstra nimic din febrilitatea cu care mă chemase la telefon. Orice vorbă apărea de sine stătătoare, nu atrăgea nimic după ea. Dania nu mă întreba ce făcusem de cînd nu mă văzuse. Dar nu spunea nimic nici despre dînsa, ca și cum n-aș fi avut nici un drept asupra vieții ei de fiecare zi. Eu nu întrebam, căci mă jignea tăcerea ei. Sau cînd întrebam, îmi răspundea ceva atît de ciudat, fără nici o legătură cu închipuirile mele, încît renunțam să continui. În unele zile mi-era nespus de dor de ea. Îmi imaginam viața ei în camerele pe care le știam, între oamenii pe care îi cunoșteam puțin. Îmi făceam iluzia că e disperată că are mereu pe cineva în preajmă, și nu-mi poate telefona, nu se poate apropia de mine deloc, nici măcar pe calea aceasta aeriană. Casa ei călătorea în spațiu, părea acum la o distanță imensă".

Cele două fragmente sînt despărțite de cîteva pagini, dar se pot plasa foarte bine unul în continuarea celuilalt: în categoria mărturisirii, ele compun un text coerent.

Se vede cu ușurință că absența iubitei și „întreținerea" ei psihologică, apoi detalierea ei literară, constituie substanța primului text. La început, eroul se instalează în entitatea psihologică a semi-absenței aproape cu voluptate: scrisoarea ar trebui nu numai să ofere iluzia relației permanente, dar să și materializeze unica relație perfectă, fără contrarietăți, cea

provocată de semi-absență. Tragedia sentimentală începe nu în momentul cînd iubita se îndepărtează, ci atunci cînd semi-absența se află contrazisă de lipsa scrisorilor. Tranziția de la chietudinea artistică la desperarea existențială poate fi urmărită pe parcursul unui singur paragraf; dacă prima frază („m-am dus fără nici o bănuială, surîzător de succesul meu sigur...") materializează speranța instalării în semi-absență, ultima frază dă dimensiunile surprizei. Dezorientat, în iarna bucureșteană, eroul începe să construiască un univers compensatoriu mirific, în care își plasează iubita. Mișcarea psihologică a contrarierii apare notată cu acuitate, de o manieră aproape pedagogică. Nici frigul hibernal, nici — prin opoziție primară — eleganța decorului Daniei nu existaseră atîta vreme cît eroul se cantonase în fertila semi-absență.

Este ușor de reconstituit idealul psihologic al lui Holban în momentul cînd începuse compunerea *Jocurile Daniei*: întîlniri reale nu prea numeroase (cf. mărturia stîngace: „În unele zile mi-era nespus de dor de ea"), dar intense, prelungite și întreținute continuu cu ajutorul mijloacelor semi-absenței, adică cu ajutorul telefonului, al scrisorilor, al mesajelor trimise prin terți. Puținătatea întîlnirilor reale ar fi fost compensată de semnele semi-absenței, preferabile, deoarece puritatea lor putea fi obținută printr-un efort de voință sau inteligență.

Psihologia semi-absenței profitabile nu este o creațiune a lui Holban; ca și în alte circumstanțe, scriitorul român n-a făcut decît să asimileze perfect o sugestie proustiană. Pentru autorul preferat al lui Holban, disponibilitatea interioară reală se atinge prin absența temporală a iubitei, însoțită de certitudinea revenirii ei. Episodul celebru al acestei demonstrații se găsește în *La Prisonnière* și ni-l imaginăm ușor pe Anton Holban adîncit în lecturi febrile din volumele închinate Albertinei și făcîndu-și apoi — cu nonșalanță — a sa stare tutelară pe care o găsise în Proust (mărturii documentare din această perioadă ni-l arată pe Holban recitind episoade din *Albertine disparue*, v. interviul din „Rampa", 18 ianuarie 1935).

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea fragment citat mai sus materializează elocvent zodia benefică sub care situează Holban psihologia semi-absenței. De data aceasta, semnul îl constituie telefonul. Este ușor de văzut că varianta ideală a întîlnirii dintre cei doi protagoniști are loc doar în condițiile comunicării la distanță. În timpul convorbirii la telefon, personajul Dania se metamorfozează într-o ființă opusă celei din viața reală. În mod semnificativ, autorul transferă în discursul telefonic al Daniei toate obsesiile sale, în așa fel încît acesta capătă o coerență favorabilă și, evident, ireală („Iubite, vrei să vii la mine?... Mai curînd, cît mai curînd posibil. Mai repede, iubite, mai repede"). Ne putem întreba în ce măsură autoiluzionarea eroului nu dobîndește formă verbală și în ce măsură personajul Dania — compus din succesive cristalizări stendhaliene — nu ajunge să reprezinte o hipostaziere verbală independentă. Spre această interpretare converg toate detaliile. Contrastul dintre ardența scenei petrecute în stare de semi-absență (la telefon) și convenționalul întîlnirii propriu-zise ne pune în fața a două personaje diferite. Dedublarea Daniei este continuă de-a lungul tuturor scenelor cruciale: Dania — proiecție a viselor va fi atributul exclusiv al stării de semi-absență. Fantezia lui Sandu, eroul romanului, identifică un discurs erotic perfect atîta vreme cît relația se desfășoară prin intermediar; dar un alt discurs plonjează rapid în banal, atunci cînd are loc veritabila confruntare. În spațiul abstract al textului romanesc, ambele discursuri ale Daniei sînt la fel de „reale"; dar doza de proiecție mitică pe care o incorporează discursul de la telefon nu va putea fi niciodată măsurată. În interiorul spațiului intim al cabinei telefonice (o altă pagină din roman îi face elogiul), Sandu nu deosebește între vocea ce-i ajunge la ureche și propriile sale voci interioare.

Două detalii ale pasajului de mai sus luminează indirect — în sens freudian — scena relatată. Chemarea febrilă a Daniei este urmată de glosa „Dania nu știe niciodată cît e ora". Constatăm, prin urmare, un lapsus semnificativ, adică vinovat, neîntîmplător, investit cu atributele oniricului freudian; este un lapsus „vinovat" în ordinea eroului-autor, nu în cea a

eroinei. Ca și în ceasurile aberante în tablourile lui De Chirico, lapsusul traduce nu atît incertitudinea temporală, cît angoasa de a lua cunoștință de timp, de a se plasa într-un *mundus* concret. Compunînd discursul fictiv al iubitei la telefon, Sandu se plasează voit în afara timpului, într-o zonă unde iubirea se desfășoară după o schemă perfectă. Coborîrea la prozaic („E ora cinci. Voi fi acolo la șase") înseamnă, fără îndoială, premisa eșecului. Iar transferarea obsesiei către parteneră relevă cel mai naiv proces de falsă atribuire.

Al doilea detaliu revelator luminează însăși geneza complexului semi-absenței. („Îmi imaginam viața ei în camerele pe care le știam... Casa ei călătorea în spațiu, părea acum la o distanță enormă".) Spațiul spre care se îndreaptă apelul telefonic ajunge rapid împodobit cu atributele mirificului. Exact ca în cazul timpului, spațiul apare literalmente *creat* prin convorbirea la telefon, este „l'espace autre" dintr-o *quête* medievală. La fel de abstract ca și timpul ieșit din istorie, ce convine armoniei erotice — convorbirea telefonică — spațiul proiectat de imaginația lui Sandu, în pasajul de mai sus, se abstractizează pe măsura compunerii lui.

În timp abstract și în spațiu abstract, create de erou pentru a-și situa iubirea în circumstanțe ideale, semi-absența ia de obicei aspecte benefice. Dar ambiguitatea ei bazată pe un paradox o face dificil de manevrat. Situația ciudată a semi-absenței apare în cele din urmă cu toată claritatea : statutul ei este prin definiție tranzitoriu. Pregătită cu grijă de autorul-erou, efect al eforturilor multiple, semi-absența este pasajul între două stări banale, este o stare cu statut precar și limitat. Transformînd-o în situație definitorie pentru crearea operei de artă, Holban s-a instalat de la început în paradox. Toată aventura erotică relatată — aberantă după normele logicii comune — va fi, într-un fel, consecința paradoxului inițial.

A încerca distingerea exactă între biografie reală și iluzionare conștientă în cazul Daniei ar fi un exercițiu imposibil de realizat *post factum*. Dar doza de aventură provocată nu poate fi pusă la îndoială. „Cu frenezie m-am apropiat de Dania" — primele cuvinte ale

Scanned with OKEN Scanner

romanului trădează mai clar decît orice pornirea experimentului care urma să ducă la opera de artă. Încheierea aventurii se produce sub semnul frustrării semi-absenței, nu din cauza vreunei trădări sau a vreunei certe: Sandu este contrariat de încetarea corespondenței cu Dania, de lipsa semnelor ce constituie semi-absența. În grădina bunicilor, într-o sîmbătă, așteptînd o scrisoare ce nu mai vine, eroul se decide să n-o mai vadă pe Dania; restul rupturii se consumă spontan, parcă printr-o conivență superioară. Cu o precizare: Sandu simte nevoia de a avea o ultimă convorbire la telefon, de *a consuma*, după regulile stabilite de el, despărțirea. Și astfel ia naștere ultima pagină a romanului, monologul lui Sandu la telefon. („Plec într-o călătorie din care nu mă mai întorc niciodată. Cred că trebuie să-mi iau rămas-bun...".) Monologul se substituie dialogului de pînă atunci; starea de semi-absență, ce constituise substanța textului, încetează în chip vizibil și oficial.

Mărturii documentare, ca indici ai structurării stării de semi-absență, întîlnim în corespondența scriitorului; citite prin grila stării psihologice pe care am descris-o pînă acum, ele își dobîndesc veritabila semnificație. Anton Holban face prima confesiune în legătură cu Dania atunci cînd viitoarea eroină este absentă din țară, petrecîndu-și vacanța în Tirol („Dacă aș avea răgazul unei dragoste, ți-aș vorbi de o fată minunată acum în Austria. Ce voi face, nu știu." — cf. scrisoarea din 5 februarie 1935); cu același prilej, autorul vorbește la radio pentru a aminti numele femeii iubite (ibid.); numele *Dania* reapare în însemnările de călătorie, pe care Anton Holban le trimite din Turcia în primăvara aceluiași an: Dania se afla atunci în București, iar depărtarea creează condiția mărturisirii („Vaporul s-a desprins de țărm... Ce minunați sînt pescărușii!... Privirea ta, Dania, lunecînd spre mine, încadrată de sprîncenele subțiri" — „Vremea", 5 mai 1935). Cînd, în iarna următoare, Dania pleacă în Tirol, Holban mărturisește epistolar: „Lucrez la o carte despre... Dania, ultima mea suferință" (cf. scrisoarea din 14 decembrie 1935). La începutul anului 1936, este făcută prima comunicare despre proporțiile scrierii: „Anunț un roman,

Secretele Daniei. Mai bine, poate, *Jocurile Daniei*. Dania e în Alpi acum" (cf. scrisoarea din 1 ianuarie 1936).

Semi-absența se cristaliza lent, pe măsură ce episodul trăit se apropia de final, iar episodul visat — viitoarea carte — prindea corp. Înainte de a lua forma constituită a semi-absenței, starea de spirit a autorului era prevestită de mărturiile spontane, care începuseră deja să dedubleze un erou principal. Iar destăinuirile nu puteau fi făcute decît atunci cînd distanța fizică de protagonistă asigura spațiul protector necesar confesiunii.

Am analizat semi-absența ca un reflex primordial psihologic. Latura ei literar-creativă ar putea fi examinată într-un context mai larg, depășind opera lui Holban. *Prezența* și *absența* se îmbină în această structură într-un mod paradoxal și inegal: *prezența* apare relativ redusă, deoarece constituie fragilul suport material; spre deosebire de prezența jurnalieră, ea are aici un sens mai degrabă negativ, ca semn al suferinței. *Absența* trebuie să fie, însă, majoritară și să poarte centrul de greutate al întregii construcții: aceasta pentru că, în absență, se constituie paradoxul esențial, arta, secundar din punct de vedere cronologic față de celălalt, dar cu mult mai important. Sfera semi-absenței cuprinde o mică parte de cenușiu cotidian (prezența) și o mare parte de luminozitate și imaginar (absența). Schematic, se confruntă în această structură înseși principiile care dau naștere operei de artă: realitatea (meschină sau derizorie) transfigurată în magnifica realitate secundă. Romanul *Jocurile Daniei* are avantajul de a prezenta ilustrativ, aproape didactic, o stare generală și tipică privind raportul între faptul biografic și reflexul său literar. N-am făcut altceva decît să verificăm în amănunt intuiția lui Eugen Lovinescu, exercitată asupra operei nepotului său. În *Memorii*, Lovinescu scrisese: „...deși viața i-a refuzat multe din bucuriile ei, Holban o dorea din toți nervii lui bolnavi și exasperați; dacă n-o putea gusta în forma ei originală, o trăia în 'jocul secund' al artei — marea izbăvitoare și răzbunătoare a sensibilităților ultragiate".

Ieşirea din provincie

Cînd E. Lovinescu devine E. Lovinescu

Cînd a „ieşit din provincie" E. Lovinescu: iată o problemă care ne interesează aici sub regim calitativ, şi nu pur cronologic. Este evident că fiecare mare scriitor român, începînd cu secolul trecut, a avut un moment privilegiat în care a devenit el-însuşi, rupînd cu ataşele incomode. Numim metaforic acest moment „ieşirea din provincie", deoarece el corespunde — în plan stilistic — cîştigării autonomiei şi a profilului propriu. La toţi criticii români notabili, ca şi la majoritatea prozatorilor moderni (de la I. L. Caragiale şi D. Zamfirescu la Liviu Rebreanu), ieşirea din provincie a reprezentat proba decisivă a cîştigării individualităţii: trec uneori decenii pînă cînd maniera şi mai ales spiritul provincial sînt abandonate. „Ieşirea din Provincie" echivalează, în acest sens, cu al doilea debut — debutul veritabil.

Provincia este o noţiune ambiguă, înzestrată cu multiple sensuri. Există o provincie concretă şi geografică, locul naşterii şi al formaţiunii dintîi, există o provincie spirituală, locul metafizic al limitării, există, în fine, cea mai puternică şi mai insidioasă provincie, „provincia stilistică", modul irelevant de a scrie, provincia cea mai adînc ascunsă în fiecare. (Din această provincie s-a zbătut Rebreanu să iasă la lumină timp de decenii, reuşind să o facă abia prin publicarea romanului *Ion*; din aceeaşi provincie, G. Călinescu va ieşi abia după stagiul italian; din aceeaşi provincie, mulţi alţi critici şi prozatori nu vor ieşi niciodată.)

Dacă momentul în care E. Lovinescu părăsește Provincia este un moment cunoscut (plecarea din Moldova înseamnă, mai mult decît simplul accident biografic, destin căutat intenționat); dacă detașarea sa de mentalitatea ieșeană și moldavă a luat încă de la început forma opoziției aproape instinctive față de „Viața Românească" și de atmosfera de admirație reciprocă ce domnea aici, este, în schimb, mai dificilă determinarea momentului exact în care E. Lovinescu iese din crisalidă, devenind tînărul maestru sigur de el — momentul desprovincializării stilistice.

Nu cronologia ne interesează, în paginile de față, ci diferența măsurată în metal prețios: ce deosebește pe Lovinescu, tînăr profesor și doctor în filologie, de Lovinescu — scriitorul antologic? Cum s-a tradus, în frază, starea de grație și cum a putut fi ea repetată aproape voluntar? Iată întrebarea crucială pentru opera lui E. Lovinescu.

Să notăm că, pentru fiecare scriitor, Provincia spirituală are altă configurație. La Lovinescu, Provincia se manifestă sub forma acumulării, în tinerețe, a locurilor comune care formau nivelul mediu de critică la începutul secolului nostru. Confluența, aproape de neconceput astăzi, dintre școala maioresciană (în declin) și impresionismul „noii critici" franceze de la 1900 (gen Faguet și Lemaître) dusese la o critică pasionată de probleme estetice și etice, febrilă în disputele de idei, mare amatoare de generalizare filosofică; o critică unde maiorescianismul difuz și omniprezent se manifesta prin pretenție intelectuală și prin limbajul abstractizant, cu ajutorul căruia cel din urmă foiletonist dorea să confere noblețe ideii. În al doilea rînd, obsesia încadrării în cultura europeană avusese cel puțin un efect vizibil: referirile la scriitori străini, clasici și moderni, deveniseră obligatorii în majoritatea articolelor critice. Încadrarea în context universal, reală sau falsă, spontană sau forțată, atingea fiecare pagină: făcute în spirit doctoral maiorescian sau în spirit alegru faguetian, apropierile „strălucitoare" formau axa scriiturii critice; în absența lor, bănuiala de amatorism plutea nestingherită.

Dacă momentul în care E. Lovinescu părăsește Provincia este un moment cunoscut (plecarea din Moldova înseamnă, mai mult decît simplul accident biografic, destin căutat intenționat); dacă detașarea sa de mentalitatea ieșeană și moldavă a luat încă de la început forma opoziției aproape instinctive față de „Viața Românească" și de atmosfera de admirație reciprocă ce domnea aici, este, în schimb, mai dificilă determinarea momentului exact în care E. Lovinescu iese din crisalidă, devenind tînărul maestru sigur de el — momentul desprovincializării stilistice.

Nu cronologia ne interesează, în paginile de față, ci diferența măsurată în metal prețios: ce deosebește pe Lovinescu, tînăr profesor și doctor în filologie, de Lovinescu — scriitorul antologic? Cum s-a tradus, în frază, starea de grație și cum a putut fi ea repetată aproape voluntar? Iată întrebarea crucială pentru opera lui E. Lovinescu.

Să notăm că, pentru fiecare scriitor, Provincia spirituală are altă configurație. La Lovinescu, Provincia se manifestă sub forma acumulării, în tinerețe, a locurilor comune care formau nivelul mediu de critică la începutul secolului nostru. Confluența, aproape de neconceput astăzi, dintre școala maiorescană (în declin) și impresionismul „noii critici" franceze de la 1900 (gen Faguet și Lemaître) dusese la o critică pasionată de probleme estetice și etice, febrilă în disputele de idei, mare amatoare de generalizare filosofică; o critică unde maiorescianismul difuz și omniprezent se manifesta prin pretenție intelectuală și prin limbajul abstractizant, cu ajutorul căruia cel din urmă foiletonist dorea să confere noblețe ideii. În al doilea rînd, obsesia încadrării în cultura europeană avusese cel puțin un efect vizibil: referirile la scriitori străini, clasici și moderni, deveniseră obligatorii în majoritatea articolelor critice. Încadrarea în context universal, reală sau falsă, spontană sau forțată, atingea fiecare pagină: făcute în spirit doctoral maiorescian sau în spirit alegru faguetian, apropierile „strălucitoare" formau axa scriiturii critice; în absența lor, bănuiala de amatorism plutea nestingherită.

Cu alte cuvinte, doctoralul și colocvialul (entități aparent antinomice, dar, în critica românească de la 1900, complementare) reușesc să-și împartă cu autoritate teritoriul criticii. Sau dogmatism sec sau familiaritate plebee. Pagină de pagină, umbra maiorescană întîlnea alerta verbozitate gheristă. Formula intermediară nu fusese încă găsită.

E. Lovinescu trebuia să se distanțeze nu atît de modelul critic din vremea sa (Maiorescu, Gherea, Iorga etc.), cît de maniera propriului său debut, concordant cu stilul epocii.

In mod ciudat, autoscopia critică destructivă a lui E. Lovinescu, exercitată asupra propriei sale opere de debut (*Pași pe nisip*), nu s-a preocupat de sesizarea esenței evoluției. Caracterizați pe larg în *Memorii*, *Pașii pe nisip* au rămas — în perspectivă autoscopică — drept operă de amator, fals sintetică și pueril literaturizantă. Judecata posterioară a lui E. Lovinescu s-a aplicat mai mult arhitecturii globale a operei juvenile și mai puțin viziunii reflectate în frază. „Viziune reflectată în frază" — iată definiția cea mai convenabilă pentru esența nouă pe care o căutăm în paginile următoare.

În paranteză fie spus, o nouă rezolvare de principiu capătă — în perspectiva propusă — și problema suscitată de Alexandru George (*Pompiliu Eliade și E. Lovinescu*, în *La sfîrșitul lecturii*, vol. II, Cartea Românească, 1974), anume cea a raportului dintre Pompiliu Eliade și E. Lovinescu: este foarte posibil ca Provincia tinereții criticului să se fi numit Pompiliu Eliade, iar detașarea de involuntara tutelă să fi luat aspectul descoperirii de sine; după cum acest fapt să explice foarte bine reticența lui E. Lovinescu în a recunoaște datoria pe care ar fi avut-o față de alegrul profesor de literatură franceză din București. Mecanismul aparentelor ingratitudini este complicat (în realizare), dar întotdeauna foarte simplu (ca psihologie) și acționează, inevitabil, în cazul oricărui mare critic.

Pentru a surprinde cît mai viu și cît mai palpabil imaterialul raport dintre mimetism și originalitate, vom pune în paralel două serii de texte făcute să reprezinte, în ochii tuturor, perioada debutului și pe cea

a maturității. Din necesități de claritate demonstrativă, ne-am oprit asupra a două extreme: *Pași pe nisip* (2 vol., 1906) și *Memorii* (vol. I, 1930).

I

1. „Unele popoare au îndărătul lor secole de civilizație și de literatură înfloritoare. Numeroase opere de artă au desăvîrșit nu numai canoanele artistice, ci și limba — materialul viu din care se făurește o bucată literară. Gustul public e foarte dezvoltat, așa încît nivelul de la care se pleacă pentru o producție proprie e foarte ridicat. Alături însă de aceste popoare, sunt și altele care nu s-au bucurat de aceleași condiții istorice prielnice. Împrejurări felurite le-au împiedicat de la o propășire culturală mai largă" (*Notițe critice asupra criticii noastre, op. cit.*, vol. II, p. 19).

2. „Prin romantism țărănesc înțelegem pe prima treaptă idealizarea vieții de la țară. Desigur că această formă literară nu prea e nouă. Idealizarea vieții de la țară o găsim de la Alfius — cămătarul lui Horațiu — pînă la Depărățeanu" (*Dl. V. Pop, Ibidem*, vol. II, p. 165).

3. „Comedia nouă atică a unui Menandru sau Difil sau cea latină a unui Terențiu și unele din comediile lui Molière sunt opere de artă în adevăratul înțeles al cuvîntului, adică de artă pentru artă. Ele sunt comedii de caracter. În ele se studiază un viițiu sau un defect omenesc, fără nici o altă intenție" (*Tendințele în artă, ibid.*, vol. II, p. 95).

II

1. „...în nisipișurile spre care l-au dus cărările lăturalnice, unde s-ar fi crezut că nu-l pot aștepta decît lăcuste și stîlpul schimniciei, Sadoveanu a durat casă de piatră, a tras brazdă pe ogor mănos, a păstorit un popor numeros de copii, cu patriarhalitate, după zăplazuri înalte, între pometuri și colonii de albine, totul din osteneli pur literare și cu o conștiință ce ne-a înnobilat profesia; căci, în dosul acestor apucături de

baltă și de pădure, de vagabondare visătoare ale primei sale tinereți, veghea un instinct gospodăresc mult mai puternic, care, din funigeii luați de vînt pînă la dînsul ai talentului literar, și-a clădit un cuib solid, a ridicat case, a pus în mișcare mori de foc și, mai presus de toate, a ctitorit o întreagă meserie, dîndu-i o fațadă socială" (*Memorii*, vol. I, în *Scrieri*, vol. II, Minerva, 1970, p. 10—11).

2. „Legenda începea să-l învăluie ca într-un giulgiu (pe Miron Pompiliu) : ceva din peteala gloriei eminesciene se răsucea în buclele cenușii ale părului, ceva din armoniile tînguioase ale marelui poet se topea în glasul legănat ce-și căuta cu gesturi binecuvîntătoare de mîni expresia ce nu voia să vină ; în el continua să trăiască ceva din romantismul vechiului Iași eminescian pe care lacomi, îl căutam pretutindeni, în teiul pletos de la Copou, în pădurile de la Școala Normală, în ulițele desfundate, în viața primitivă a micilor grădini de vară, cu lăutari tuciurii și cu grătare sfîrîitoare, viață ce, pentru noi, se confunda cu însăși poezia... Ani de zile, cît am stat la Iași, n-am putut zări un umbrar de cîrciumă într-un fund de mahala cu un zdrumicat de diblă, cu un sfîrîit de pastramă pe cărbuni și cîțiva covrigi deasupra unor sticle colorate — fără a nu simți prezența imaterială a lui Eminescu. Blîndul Miron ne aducea cu dînsul o prezență mult mai reală : mîna ce i-a strîns mîna, ochii ce l-au văzut, trupul ars de rugul aceloraşi suferințe" (*Ibidem*, p. 16).

3. „Se prăbușeau Tocilescu, Urechiă, Xenopol și chiar Hasdeu, se despica pămîntul ; în bubuitul tunetelor, din rotocoalele de fum și din mirosul de pucioasă se desprindea, totuși, încetul cu încetul, o statuă ridicată din sfărîmăturile celorlalte. E povestea mai tuturor reputațiilor ; viața vine pe căile morții. În realitate însă, biruitorul generației de la 1900 n-a făcut apoi decît s-o continue, cu altă știință, cu alte metode, dar cu același romantism vulnerabil al generațiilor dinainte. Ca și în Ion Eliade Rădulescu și în B. P. Hasdeu — și în N. Iorga stăpînea, de fapt, același suflet neastîmpărat, proteic, vast, fără o adîncime egală" (*Ibidem*, p. 22).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ca privirea să nu fie atrasă de neesențial, am ales texte concordante sub aspect ideologic și filosofic, comparabile din punctul de vedere al conținutului: la ideile literare expuse în *Pași pe nisip*, ar fi putut foarte bine subscrie Lovinescu anilor 1930; după cum portretistica literaturizantă din *Memorii* apăruse și în anii tinereții sub forma maniei de a plăcea și de a „face literatura" din sclipiri de frază. Prin urmare, nu în ideație rezidă diferența dintre cele două serii de texte, ci în cu totul altceva. În ce?

a) Aspectul cel mai frapant al *Pașilor pe nisip* îl constituie aerul de generalitate ce plutește peste întregul volum. Asemeni lui Titu Maiorescu și lui Pompiliu Eliade — comparabili la acest capitol — criticul dorește să dea lecții de filosofie a culturii *à propos* de absolut orice. Opera modestului V. Pop nu reprezintă o piedică în administrarea adevărurilor generale (I, 2), la fel ca și contextul mult mai larg al considerațiilor culturale globale (I, 1). Analiza lexicală a oricărei fraze din primul text ales invederează o constatare ce se impune mai întîi de toate bunului-simț: tînărul Lovinescu manifestă o slăbiciune evidentă pentru generalități. Prin fața cititorului defilează noțiuni ca: *secole de civilizație, canoanele artistice, gustul public, nivel foarte ridicat, condiții istorice, împrejurări felurite, propășire culturală*. Nu trebuie să apelăm la memoria istorico-stilistică a unui Roland Barthes pentru a ne da seama că, în cele cîteva sintagme, din primul paragraf ales, întîlnim iluziile fundamentale ale secolului al XIX-lea și — mai mult decît atît — formulele în care aceste iluzii s-au forjat. La 1900, pe cînd secolul al XIX-lea supraviețuia în virtutea unei „belle époque" prelungite, aceste locuri comune ale gîndirii medii din secolul precedent se goliseră parțial de semnificația inițială, căpătînd aspectul de efigie al unor formule administrative. Pentru tînărul critic, *secolele de civilizație* sau *propășirea culturală* constituiau încă suportul teoretic al criticii literare, erau încă emanații ale substratului ideatic dominant.

Cea de a doua serie de texte, cele din *Memorii*, propune surprinzător un procedeu inedit în textul critic: alăturarea contrastivă uman/inanimat, care ne

C-da 126 coala 7

plasează brusc în plină zonă metaforică. Scriitorul Sadoveanu se detașează fin în spațiul eminamente concret (pentru a nu spune de pitoresc căutat) compus din „casă de piatră..., brazdă de ogor mănos..., zăplazuri înalte..., pometuri și colonii de albine". Ideea de calificare literară suprapusă portretului intelectual implicat în acest pasaj nu provoacă un simplu paralelism, ci relație de implicare, adică substanța însăși a metaforei.

Să observăm că spectacolul concret regizat de E. Lovinescu face ca metafora să se nască fie dintr-o consonanță (figura lui N. Iorga emană din furtuna descrisă în termeni meteorologici), fie din specularea pînă la ultimele consecințe a contrastului: prezența, acum „imaterială" a lui Eminescu, mai poate fi sesizată numai în „umbrar de cîrciumă..., fund de mahala..., zdrumicat de diblă..., sfîrîit de pastramă pe cărbuni..., covrigi". Oricum s-ar construi, din punct de vedere semantic, metafora originală (prin contrast, ca în cazul Eminescu/vulgaritate, sau prin consonanță, Iorga/furtună), cele două serii nu se află în paralelism independent, ci se condiționează. Iar cele două serii ce se definesc prin referire reciprocă alcătuiesc o nouă unitate stilistică, adică o metaforă.

b) Aluzia explicită la cultură caracterizează faza *Pașilor pe nisip*. Nu este inutil să precizăm că, la 1900, afișarea dovezilor de cultură europeană în textul critic făcea oarecum definiția criticului bucureștean la modă; fie că ea era cuprinsă în articolele unor poeți cultivați (Șt. Petică), fie că intra în articolele unui critic așezat, precum Ilarie Chendi, referirea livrescă domina scriitura critică. Tînărul Lovinescu se simte de aceea solidar concomitent cu toată cultura europeană, convocată *in praesentia*: în legătură cu bietul V. Pop, numele lui Horațiu se ivește spontan sub pană; a vorbi despre comedie fără a-l evoca pe Menandru sau Molière i se pare de neconceput; nu ne vom mira că, pe primele patru pagini minuscule ale studiului *Tendințele în artă*, din care am citat, întîlnim următoarele nume proprii: Th. Gautier, Kralik, Goethe, Benvenuto Cellini, Menandru, Difil, Plaut, Molière, Labiche, Capus, Aristofan, Euripide, Ibsen, Du-

mas-fiul, Caragiale, Eminescu, Gherea, Lucreţiu, Socrate, Anaxagora. Printre aceste nume proprii, covîrşitor de multe, firul demonstrativ îşi face loc greu: se constată uşor că, dincolo de logica demonstraţiei, autorul a fost pe de-a întregul răpit de metonimia strălucitoare a şiragului numelor proprii. Este uşor de argumentat că, într-o pagină critică, semnificaţia reală a unui nume propriu se reduce pe măsură ce apare un alt nume propriu, apoi altul şi aşa mai departe. În pletoră, numele propriii îşi formează un univers aparte; sîntem tentaţi să judecăm apariţia numelui Goethe nu după fraza în care se iveşte, ci după vecinătatea fortuită cu Th. Gautier sau Cellini, microcontext momentan.

Opera de maturitate ne edifică însă rapid asupra valorii vizibile a culturii în noua fază lovinesciană. În textul criticului, cultura s-a retras acum ostentativ parcă dincolo de cuvinte, în metaforă. E. Lovinescu ne sugerează că veritabila aluzie culturală se cere asimilată — la nivelul literarităţii şi al aparenţei — complet, iar suprafaţa textuală trebuie să rămînă lină ca o apă adîncă şi misterioasă. În fraza din al treilea paragraf al *Memoriilor* („Se prăbuşeau Tocilescu, Urechiă, Xenopol şi chiar Haşdeu..."), numele savanţilor, în contextul dat, nu mai semnifică o epocă şi o individualitate culturală, ci statui simbolice prăbuşite în hecatomba provocată de N. Iorga în ştiinţa românească. Iar Heliade şi Hasdeu din fraza următoare nu mai sînt scriitorul şi savantul, ci „sufletul", adică aerul insesizabil pe care personalitatea reală l-a lăsat în conştiinţa contemporanilor.

La vîrsta de 50 de ani, pentru E. Lovinescu cultura — în accepţia pretenţioasă a termenului — apare înţeleasă de o manieră aproape parodică. Episodul relaţiei mai degrabă imaginate între Miron Pompiliu şi Eminescu este revelator. Această relaţie apare gîndită nu ca fruct al unei transmutaţii spirituale reale, ci ca efect *de imaginaţie*: memorialistul doreşte să vadă în bătrînul abulic şi bolnav o reapariţie eminesciană; apoi, pornit pe panta analogiei, criticul vede eminescianism în detalii insignifiante sau neutre (aspect fizic, neglijenţă desuetă în vestimentaţie). Prin acelaşi efort de imaginaţie culturală, eminescianismul

poate fi închipuit în detalii sordide opuse, ca spirit, poeziei eminesciene: mahala ieșeană, localuri suspecte. E. Lovinescu, cel de la maturitate, percepe adînc și cu o detașare profund sceptică adevăratul înțeles al noțiunii de cultură: efort de voință, întîmplare fericită, legătură fortuită între realități, împinse, toate, spre același neant. Iluzia, în acest proces complex, alcătuiește probabil *primum movens* al devenirii, punctul esențial al miracolului. În filigran, istoria parodică a „făpturii eminesciene", pe care toți o vedeau personificată în Miron Pompiliu, pornește de la fortuitul biografic și reface, literar, teoria „revizuirilor" în chip stilizat.

c) *Propensiunea filosofică* aparține tinereții lui Lovinescu; *propensiunea literară* — maturității: astfel ar arăta, rezumat, rezultatul celei de a treia comparații între cele două serii de texte. Semnificația veritabilă a metaforei (insolită într-un text critic) apare abia acum: desprinse din contextul *Memoriilor*, paginile citate ar fi putut figura într-un roman. Este de ajuns să recitim una dintre cele mai importante din II (2), pentru a nota o diferență fundamentală față de *Pași pe nisip*:

— „...ceva din peteala gloriei eminesciene se răsucea... ceva din armoniile tînguioase ale marelui poet se topea... în el continua să trăiască ceva din romantismul vechiului Iași";

— „...îl căutam pretutindeni, în teiul pletos... în pădurile de la Școala Normală... în ulițile desfundate, în viața primitivă a micilor grădini...".

Cadența acestor fraze aduce literatura: ele sînt construite după aceeași schemă sintactică ce, prin revenire, impune ideea de ritm. Anafora (ceva din... ceva din...; în teiul pletos... în pădurile...) este cea mai aptă, dintre toate figurile sintactice, să creeze ritmul, iar E. Lovinescu — scriitorul — a intuit cu finețe acest fapt. O literatură cu sens poate autoironic, dar nu mai puțin literatură, se desfășoară acum intenționat în cadrul paginii de critică. Fraza doctorală din *Pași pe nisip* („Unele popoare au îndărătul lor secole de civilizație...") pare acum scrisă de un student silitor cu guler tare, imediat ce, inversînd perspectiva, o pri-

vim din zenitul lovinescian. „Prin romantism țărănesc înțelegem..." evocă puțin pe profesorul de latină. Este posibil ca simpla ordine canonică în frază să ateste o gîndire conformistă? Mai mult decît probabil — și o anchetă sumară printre criticii secolului nostru ar atesta-o abundent.

Dar propensiunea literară lovinesciană — perceptibilă la nivelul sintaxei — atinge resorturi mai adînci. Este suficient să recitim, fără prejudecăți, paragrafele transcrise din *Memorii*, pentru a ne da seama de dimensiunile datoriei călinesciene, la capitol stilistic, către E. Lovinescu. Să evocăm amploarea altor construcții din *Memorii*: opera, finalmente enigmatică, a lui Liviu Rebreanu, se detașează, pentru totdeauna, din primele linii ale portretului ce surprindea „o făptură de vînt"; analiza împinsă la infinitezimal a Hortensiei Papadat-Bengescu va rămîne în veșnic contrast cu patriarhalitatea de tîrg moldav a Fălticenilor, descrișii amănunțit de dragul antitezei; non-conformismul funciar al lui Camil Petrescu va decurge din gesturile tînărului ofițer în trecere prin Fălticeni în timpul războiului etc. Desprinderea călinesciană a lui Goga din peisajul Rășinarilor în *Istorie...* începe să sune a melodie cunoscută.

În fapt, virarea decisă spre literatură și exercițiul critico-literar încep la noi cu E. Lovinescu — mai bine zis cu Lovinescu cel care a întors spatele Provinciei. Este suficient să ne gîndim la critica lui Mihail Dragomirescu sau D. Caracostea pentru a măsura blasfemia lovinesciană în raport cu o tradiție. Cadența frazelor punctează simplul reflex al unei realități mai adînci: făcînd din literatură o componentă a judecății critice, E. Lovinescu fondează un nou tip de critică.

d) A uni formularea literară cu aprecierea critică — iată, probabil, suprema originalitate atinsă de Lovinescu: în această probă decisivă a rezidat ieșirea definitivă și ireversibilă din Provincie. În această sinteză, accentul lovinescian cade pe literatură (am spune, mai degrabă, pe literaritate, adică pe starea de grație ce face posibilă literatura). În *Memorii*, talerul literar al balanței se apleacă mai vizibil; în *Istoria literaturii române contemporane* — mai puțin; în arti-

colele ocazionale, întîmpinăm deseori pură literatură. Această aspirație acompaniază pretutindeni maturitatea criticului.

În planul limbajului, sudarea superioară este cel mai lesne perceptibilă la nivel lexical. Fiecare fragment din *Memorii* citat mai sus pare construit în jurul unor sintagme ce evocă, indubitabil, impresia elaborării; celelalte cuvinte „urcă" spre ele. La o lectură repetată, sintagmele cruciale se lasă ușor surprinse: *osteneli pur literare, din funigeii talentului literar... cuib solid* (Sadoveanu); *legenda... ca un giulgiu... peteala gloriei eminesciene, prezența imaterială* (Miron Pompiliu); *bubuitul tunetelor, rotocoale de fum, romantism vulnerabil, suflet proteic, vast, fără adîncime egală* (Iorga).

Ieșirea din Provincie s-a consumat atunci cînd Lovinescu a început să forjeze sintagme precum: *funigeii talentului literar, peteala gloriei eminesciene* etc. Aspectul lor poliedric, sintetic, scapără de la prima vedere: neologismul se îmbină cu arhaismul; termenul savant se învecinează cu cel popular; cuvîntul pitoresc stă alături de cel abstract, determinînd noțional o calitate a substanței; sintagma nu e doar retenibilă, ci și grea de sens. Cînd Lovinescu a început să fixeze prin asemenea formulări profilul principalilor scriitori, reforma lovinesciană se consumase.

„Sosiți din provincie, ochii noștri se îndreptau lacomi spre..." — această frază ce începe unul din capitolele *Memoriilor* nu putea fi scrisă decît atunci cînd Provincia aparținea definitiv trecutului.

Drumul pe care noi doar l-am schițat în paginile de mai sus, prin suprapunerea punctului de sosire peste cel inițial, a fost însă lung și contradictoriu. Autorul a străbătut pustiul arid al foiletoanelor din „Epoca", a făcut jurnalistică militantă în timpul războiului, a fundat „Sburătorul" pentru a-și da într-un tîrziu seama de sensul ultim al vocației sale. A avut și autobiografia un rol? Probabil. Certitudinea respingerii de la Catedra Universității din Iași, avută într-o zi a anului 1913, — apoi privirea îndelung oprită asupra stiloului ca viitor unic prieten, trebuie să fi

Scanned with OKEN Scanner

născut gîndul că provincializarea socială poate fi anulată doar printr-o totală desprovincializare spirituală.

Voiajul extraprovincial al lui Lovinescu are însă o traiectorie curioasă și originală: tinerețea criticului a însemnat Europa, cultură clasică, referințe culturale explicite, teoretizare, maiorescianism. Oricîte etape ar fi străbătut între 1900 și 1925, starea sa de tinerețe critică suportă diagnoza de mai sus. La 1930, maturitatea lui Lovinescu înseamnă redimensionare spirituală a Moldovei (a unei Moldove interioare), scepticism blînd față de cultură, dispariția livrescului, refuzul teoriei. Provincialismul cultural al tinereții purta semnul europenizării; veritabila universalitate critică Lovinescu o atinge abia atunci cînd se re-stabilește spiritual în Moldova natală. (Vezi ultimele pagini autobiografice și studiile despre Titu Maiorescu, egal preocupate de identificarea originilor.)

„Europa" criticului a fost cîștigată prin asimilarea — apoi invizibilă — a Europei geografice, într-un demers de aprofundare interioară.

E. Lovinescu iese definitiv din Provincie atunci cînd își reformulează în termeni autohtoni și în limbaj aproape literar cultura europeană, pînă la dispariția ei din textul vizibil.

Scanned with OKEN Scanner

Jurnal de criză și jurnal de existență

Tipologia jurnalului intim românesc

De ce nu avem jurnal intim ?

Întrebarea a devenit clasică de cînd formula lui G. Călinescu a făcut școală și de cînd șocul ei s-a putut verifica în legătură cu oricare specie literară. De ce nu are literatura română un jurnal intim ca specie constituită și de ce nu ne putem referi curent la un „jurnal intim clasic" realizat de un scriitor român și devenit operă de referință ? Paginile următoare vor căuta să răspundă la această întrebare.

Aflați prin definiție în teritoriu literar, ne vom opri doar la jurnalele intime scrise de scriitori, revers documentar al unei posibile opere ; nu ne va interesa, cu alte cuvinte, jurnalul-pretext, ficțiunea diurnului pusă în scenă din motive literare și nici pretextul notației zilnice transformate în procedeu romanesc. În măsura posibilului, vom privi documentul pur, autentificat ca atare și sustras prin hazard dispariției. În căutarea unei explicații literare, vom ignora jurnalele scrise de militari, politicieni, oameni publici sau artiști — oricît interes ar putea ele prezenta.

Iată două serii de texte :

— „29 martie 1882. Făcut cîteva vizite, citit Mandsley, prînzit la dna. Cassia Rosetti, cu fiul și cu Anette, seara citit Creangă și corectat 7 pagini din traducerea Kotzebue, la 11½ în pat. Afară mereu frig. În Cișmegiu serbare pentru incendiații de la Neamțu și din Fălciu. Nu m-am dus" (folosim ediția I. Rădulescu-Pogoneanu, Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, Socec, 3 volume, 1937—1943) ;

— „7/19 martie 1846. Astă-seară iară toţi la baluri. De ce numai eu nu pot gusta nimic din cele ce gustă tot omul? De ce durerile, plăcerile mele diferă atît de mult?

În toate trupurile poate găsi cineva foc, zice fizica, şi eu zic că din toate poţi să scoţi poezia.

A! Căci n-am ştiinţa toată, amorul unei femei şi putere pe moarte pentru un secol numai!

Ca să fii virtuos trebuie să iubeşti şi ca să iubeşti trebuie să suferi" (C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, Dacia, ed. Marin Bucur, 1974);

— „1952. Toată ziua a burniţat, a fost ceaţă, o ceaţă şi mai deasă la 7,15 seara cînd mă duc după lapte. Se vede totuşi Heniul cu nori subţiri deasupra lui şi vreo două stele în cerul depărtat albicios. Iată toamna şi ea găteşte minunat, mereu cu surprize şi de o vrednicie care îmi dă lacrimi, cum stau în pat cu La Bruyère, după eternul insucces de a scrie, putînd reciti, în schimb, în *Caractere*, articolul al doilea din *De la mode*, cultivatorul de tulipe, amatorul de prune, bibliomanul, apariţii prin care mă salvez de la înec: îmi ţin bagajele sus, deasupra capului. În ele şi buna imagine despre S., despre Z., despre B., reîntîlniţi nu de mult la Bucureşti. Sînt, cum i-am văzut, sănătoşi, puternici, scriu din plin cu toţii, absorbiţi ca şi mine în marea întrebare a cărţii" (Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, Cartea Românească, 1977);

— „23 martie 1933. Sîngele meu se duce. Sîngele meu îl scuip în fiecare zi. Cîte un dram. Cîte puţin. Se duce sîngele meu. Boala! N-am spaima morţii. Am inconştienţa ei" (Octav Şuluţiu, *Jurnal*, Dacia, ed. N. Florescu, 1975).

Evident, jurnale intime. Evident, compuse de scriitori aflaţi, cel puţin aparent, sub regimul sincerităţii totale permisă de pagina care nu va fi publicată decît într-un viitor imprevizibil. Şi, totuşi, diferenţa de substanţă dintre C. A. Rosetti şi Şuluţiu, pe de o parte, şi Maiorescu — Radu Petrescu, pe de altă parte, ni se impune imediat. Unii dintre autori scriu jurnale pentru că nu mai pot altfel şi îşi descarcă, prin fervoare scriptică, o stare de exasperare sau de revoltă ireprehensibile; ceilalţi, aşezîndu-se în faţa hîrtiei, nu întreprind un act excepţional, ci un exerciţiu zilnic.

Pentru cei dintîi, jurnalul ar putea lipsi, deoarece evenimentele cruciale dintr-o viață nu survin în cadență zilnică; în schimb, viața celei de a doua categorii nu poate fi imaginată în afara jurnalului, pentru că paginile înnegrite zilnic le acoperă existența. Unii scriu jurnale despre tribulații excepționale și despre evenimente care schimbă un destin — ei scriu adică „jurnale de criză", dacă prin „criză" înțelegem un prag semnificativ al evoluției. Alții nu-și imaginează propria lor viață în afara notației zilnice și anodine: ei prind murmurul continuu și monoton al orelor, însumînd șirul de fapte care le compun viața — ei concep un „jurnal de existență". Evident, această din urmă întreprindere pare exercițiu rutinier, dar poate fi în realitate infinit mai dificil de realizat. A face „jurnal de existență" înseamnă pînă la urmă a-ți construi o existență pe model de jurnal. Întreprindere totală și riscantă!

În ultimul timp, jurnalul intim a revenit neașteptat în actualitate: un număr special al „Caietelor critice" (nr. 3—4/1986) a oferit un florilegiu de studii în care aproape orice se putea spune despre jurnalul intim a fost spus. După lectura acestor exegeze, întrebarea niciodată formulată în „Caiete critice" ar trebui să ia forma următoare: „De ce nu avem aproape deloc jurnal de existență în literatura română?".

Din monografiile consacrate jurnalului intim, desprindem nenumărate clasificări didactice și scoliaste. Pentru G. R. Hocke, autorul monografiei *Das europäisches Tagebuch*, diuristica se opune beletristicii: vom avea, în consecință, un număr infinit de variante ale jurnalului intim, din moment ce, pentru Hocke, jurnal poate fi orice alcătuire scriptică non-ficțională, capabilă să concentreze fie și o infimă parte a „sufletului și destinului european". Alain Girard și Béatrice Didier, autori — la interval de un deceniu și ceva — a două monografii cuprinzătoare de tip universitar intitulate la fel (*Le Journal intime*), publicate de aceeași editură (PUF), descoperă și ei categorii de conținut ale jurnalului, conform presupoziției că schema — fie și arbitrară — introduce ordine acolo unde specia însăși proclamă dezordinea programată. Mai pragmatic, Eu-

gen Simion crede că varietatea jurnalelor intime poate fi redusă la o schemă trială: romanul „indirect" sub formă de jurnal, varianta „aide-mémoire" (carnete zilnice pentru uz intim) și „jurnalul ca jurnal", narație ce începe prin a fi consemnare sfîrșind uneori prin a fi literatură. Cîteva studii dense din amintitul număr al „Caietelor critice", ca acelea ale lui Marcel Mihalaș, Mircea Mihăieș sau Șt. Aug. Doinaș, ne cufundă în poetica jurnalului intim bazată pe exemple europene. Edificați asupra jurnalului ca specie distinctă, rămînem însă mai puțin lămuriți asupra jurnalului intim românesc, posesor al unei istorii și al unui statut specifice.

Clasificările evocate și multe altele rămîn inoperante în cazul literaturii noastre. Motivul e simplu: în absența unui mare jurnal, în absența unei existențe de mare scriitor modelate pe un jurnal, literatura română posedă multe jurnale scrise febril, în furia momentului, dar care se întrerup imediat ce criza a trecut. Scriitorii români s-au arătat extrem de disponibili pentru a scrie jurnale, dar foarte puțini și-au consacrat viața scrierii jurnalului: există opțiuni care definesc spiritul unei literaturi — și cea evocată mai sus poate deveni o trăsătură distinctivă.

E suficient să revedem textul celor două serii de jurnale reproduse: „Sîngele meu se duce" vs. „Toată ziua a burnițat, a fost ceață, o ceață mai deasă la 7,15 seara". Șuluțiu concepe notația din 23 martie 1933 pe unica obsesie a bolii și a morții probabile; aflat tot într-o pasă proastă, într-un sat din Transilvania la începutul anilor '50, Radu Petrescu concepe efemerida sa prin acumularea de tușe succesive, notații disparate ce compun profilul unei zile. Scriitorul dominat de obsesie pune ziua întreagă sub același semn, de obicei un semn negativ acut, pentru că jurnalul lui servește drept o „échappatoire" agitației interne sau chinului spiritual. Scriitorul dominat de jurnal vede ziua complet altfel: ea se prezintă sub forma unui univers variat, în care culoarea timpului se schimbă de la oră la oră, un desen compozit, o lume infinită din care scrisul ajunge să surprindă numai o infimă parte. Fie că e vorba de stările de spirit ale lui Radu Petrescu, fie că e vorba de evenimentele mondene și

culturale dintr-o zi a lui Titu Maiorescu. Jurnalul de criză epuizează semnificația zilei într-o notație globală; jurnalul de existență se termină, zilnic, pe regretul că intervalul celor 24 de ore a fost prea bogat pentru a fi cuprins în cîteva fraze. În jurnalul de existență domnește senzația că scripticul nu va putea acoperi niciodată, decît extrem de parțial, fapticul.

Referința culturală ne este și ea de mare ajutor. Radu Petrescu citește pe La Bruyère și se consolează cu gîndul că prietenii săi scriu la București cărți destinate să răscumpere mizeria prezentului. Titu Maiorescu își notează spontan preocupările intelectuale sub forma unor „lecturi și zile". Jurnalele lui Radu Petrescu se transformă treptat în manuale de lectură, în glose și trimiteri, aproape pedante prin abundența detaliilor. Simplă ostentație erudită? Infinit mai mult. Ontologic, jurnalul de existență se situează la polul opus crizei, pentru că rezolvă fiecare zi la un nivel supraindividual, la nivelul culturii integratoare. Consemnînd lecturile și locul lor în formarea unei personalități, încadrînd aproape fiecare zi în textul imens al culturii universale, jurnalul existențial reușește să facă din fiecare însemnare a autorului (accident individual!) un reflex al ordinii universale. El înscrie ziua trăită de autor într-un sistem general de referință. Atît Titu Maiorescu cît și Radu Petrescu, dincolo de toate deosebirile posibile și dincolo de destinele lor complet opuse, atestă același stil de participare la cultură. E nevoie de o doză apreciabilă de altruism, de renunțare la propriile obsesii, pentru a scrie un „jurnal existențial": fiecare cotă infimă sustrasă de sub imperiul umorilor și al accidentului personal va fi transmisă, simetric, semnificației universale. Aparent, individualismul sau chiar solipsismul fiecărui autor de jurnale ar fi repartizat în mod egal: el este însă infinit mai mare în cazul jurnalelor „de criză". Individualismul jurnalului existențial e doar aparent, datorită minuției jurnaliere.

Este evident că pentru a scrie un autentic jurnal de existență trebuie să fii împins de un fond cultural: implicarea în cultură nu poate fi trucată, deoarece ea ține de condiția scripturală a autorului și de stilul notației zilnice. Începem să ne explicăm de ce literatura

noastră numără foarte puține jurnale de existență și relativ numeroase jurnale de criză: încadrarea conștientă în marea cultură este infinit mai ușor realizată la nivelul conștiinței de grup decît la cel individual. În asemenea măsură încît o „prise de conscience" europeană declarată poate preceda cu un secol sau cu mai mult difuzarea reală a acestei stări în cazul fiecărui autor izolat.

Cele mai celebre jurnale intime acuză tipul „existențial", chiar dacă e vorba de o diviziune aplicabilă mai ales literaturii române. Strămoșul celor mai cunoscute jurnale din secolul nostru este *Jurnalul* lui H. F. Amiel, primă mărturie romantică asupra zilelor care trec; în textul acesta dens și masiv, nici pînă astăzi publicat integral, asistăm — aparent — la eșecul unui om înzestrat cu toate calitățile și pe care viciul ascuns al jurnalului îl împiedică să se realizeze. Profesorul de filosofie și de estetică, Amiel, nu va fi, pînă la urmă, nici scriitor, nici critic, nici lingvist, nici autor al unui sistem filosofic, nici cel mai mare moralist al secolului — așa cum credeau prietenii lui în tinerețe. Dar va fi toate acestea la un loc, și încă de o manieră superlativă în *Jurnalul* său, în notarea aproape zilnică timp de 35 de ani (între 1847 și 1881) a modului subtil în care trece timpul. Cele 16 840 de pagini reprezintă astăzi cel mai măreț monument pe care acest precursor al lui Proust l-a închinat scurgerii imperceptibile a vieții, culorii cenușii a fiecărei zile care, multiplicată cu șaisprezece mii, dă cea mai miraculoasă dintre culori. Nici pînă la Amiel și nici după el n-a reușit nimeni să obțină în asemenea măsură miracolul din banalitate. Literal vorbind, Amiel nu face aproape nimic toată viața sau face exact același lucru: se trezește dimineața, meditează, citește imens, iar ca variație, din cînd în cînd, o plimbare în împrejurimile Genevei sau o vizită în familiile cunoscute. Din notarea amănunțită a celei mai monotone existențe ia naștere o carte fascinantă, adică o meditație continuă asupra omului ca ființă gînditoare și asupra locului lui în univers. Fără îndoială că Amiel reprezintă un caz extrem, un fel de „grad zero" al jurnalului, adică împingerea la ultimele consecințe a premiselor pe care se bazează

această aventură. Motivul obsedant al tuturor paginilor amieliene este eșecul: scriind mii de pagini, autorul se plînge continuu că se ratează prin lipsă de activitate. Jurnalul la care ne referim materializează, într-un anume fel, paradoxul speciei: depozitar al tuturor insatisfacțiilor personale, jurnalul schimbă semnul textului, transformînd o operațiune prin definiție colaterală într-o îndeletnicire fundamentală, ridicînd para-literatura la nivelul literaturii.

Dacă *Jurnalul* lui Amiel, scris la finele epocii romantice, dar purtînd toate premonițiile secolului nostru, nu are vîrstă și reprezintă un caz extrem, toate marile jurnale care i-au urmat continuă, involuntar, linia ameliană. Cele ale lui Tolstoi, Gide, Musil, Léautaud sau Julien Green (mă refer atît la jurnale destinate publicării, cît și la jurnale strict intime, conservate accidental) pot fi definite, unele în raport de altele, prin distanța internă a textului față de modelul lui Amiel. În toate aceste jurnale celebre, motivul sterilității, al inutilității efortului și al cenușiului fiecărei zile sună în aproape aceiași termeni, ca o perpetuă temă „vanitas vanitatum". Construcții complexe și minuțioase, toate jurnalele amintite sînt jurnale de existență. Nu atît datorită dimensiunilor — deși, de la un moment înainte, cantitatea devine relevantă — cît datorită formulei stilistice a fiecărei zile consemnate. Un univers de evenimente și de cultură se formează în jurul paginii. Viața se pliază în asemenea măsură jurnalului, încît nu mai știi cine pe cine susține. Exorcizare a neantului și exercițiu spiritual vital, jurnalul a început prin a fi auxiliar și sfîrșește prin a deveni preocupare acaparantă. El reprezintă harta cea mai exactă a spiritului unui scriitor — începînd cu lecturile importante și terminînd cu viziunea asupra lumii sau cu dificultățile meseriei, notate și apoi modelate imperceptibil tot prin intermediul jurnalului.

Literatura română a refuzat multă vreme jurnalul de existență, pentru a se consacra celui de criză. Hazardul joacă un rol important în conservarea și celebritatea jurnalelor, mai ales a celor din secolul al XIX-lea,

Scanned with OKEN Scanner

dar mi se pare interesant faptul că primul jurnal romantic românesc ajuns pînă la noi este un tipic jurnal de criză, care deschide drumul unei suite întregi: *Soveja* de Alecu Russo. Scris în limba franceză, el notează o experiență ieșită din comun, și anume exilul politic suferit de autor în urma reprezentării piesei sale *Provincialul la Teatrul Național*, în 1846. Nu întîmplător cel mai introvertit și mai discret dintre pașoptiști inaugurează la noi jurnalul intim: educat în Elveția, purtînd cu sine toate melancoliile germanice, Alecu Russo transporta inconștient în Moldova un fragment din „spiritul locului" care l-a produs pe Sénancour și pe Amiel; el instaurează astfel specia. Document al unei crize sufletești — arestarea și izolarea —, *Soveja* nu excelează prin relatarea unor fapte ieșite din comun, pentru că cele cîteva zile de închisoare trec repede; infinit mai interesante par notațiile intime ale acestui mare melancolic, ce ajunge să privească aproape cu încîntare noua sa stare de deținut politic limitat la perimetrul unei camere, fericit că-l poate citi pe Théophile Gautier și medita la Joseph de Maistre. Pentru Alecu Russo, exilul la Soveja a fost prilejul de a descoperi o lume a cărei existență nici nu o bănuia: a țăranilor simpli din jur, a căror primitivitate îl face să se gîndească la populațiile băștinașe din America, a lumii reculese din mînăstire. Răzbate din fiecare pagină, fără voia autorului, fericirea indeniabilă de a fi singur și de a se putea concentra asupra lui însuși. Tristețea din primele zile ale surghiunului se schimbă rapid în resemnare, iar resemnarea în satisfacție ascunsă. La eliberare, după aproape o lună, Soveja este părăsită cu regret. Veritabila natură a lui Russo apare în preferința pentru călătoria interioară și în gestul extrem de elocvent de a nu pleca imediat ce-i sosește iertarea, ci de a-și amîna plecarea cu o zi. Celula devenise locul prietenos, ce nu mai putea fi ușor abandonat. Și jurnalul se încheie cu cuvintele: „Tot nu mi-a fost așa de rău". Pentru hipersensibilul pașoptist, aventura neplăcută a arestării a avut un rezultat benefic: a prilejuit un examen de conștiință și a dat naștere jurnalului intim românesc. *Soveja* încetează în ziua eliberării din detenție și nu știm dacă Russo a mai reluat vreodată exercițiul.

Scanned with OKEN Scanner

Contemporan cu Russo, dar infinit mai agitat, supus umorilor momentane și senzaționalist este *Jurnalul meu* al lui C. A. Rosetti. De data aceasta, jurnalul de criză atinge forma lui specifică: C. A. Rosetti ia tocul în mînă numai atunci cînd crede că are de comunicat ceva excepțional. Banalul diurn trebuie pus între paranteze. Gloria notației aparține evenimentului.

Prin *Jurnalul meu*, C. A. Rosetti și-a scris involuntar opera vieții; deși pliat pe o existență, jurnalul nu este mai puțin „de criză", datorită substratului textual. Autorul inaugurează jurnalul pentru a începe o viață nouă, o viață de studiu și de renunțare la plăceri. Nu va reuși, desigur, acest frumos proiect din 1844, dar toate deciziile capitale asumate în momente de agitație interioară își vor avea reflexul direct în jurnal. Pagina memorialistică după anul de debut al jurnalului marchează punctele nodale ale existenței autorului: dorința de a lucra, moartea mamei sale (șoc profund resimțit), studiile la Paris, întoarcerea în preajma revoluției, exilul și tribulațiile lui. Între 1844 și 1852 (anul cu care se termină, de fapt, notarea regulată a evenimentelor), C. A. Rosetti a trecut din criză în criză, în sensul cel mai acut al termenului. Consemnarea unei suite de urgențe biografice (călătorii, prăbușiri morale și materiale, schimbări dramatice în existență, decizii capitale) formează substanța paginilor: ele trăiesc din spectaculos și din anormal. În clipa cînd existența îi va intra într-o ordine recunoscută și cînd omul politic și jurnalistul C. A. Rosetti își încep adevărata carieră, notațiile încetează.

Spectaculosul urmărit de jurnalul rosettian nu este întotdeauna acela al evenimentelor exterioare, ci reflectă mai curînd lumea intimă a autorului: proza sa rămîne o proză epidermică, senzuală, humorală în cel mai înalt grad. Din jurnal răzbat tot timpul oftări, gemete, hohote, scrîșnete din dinți. Chiar lecturile eroului sînt alese nu în funcție de un program intelectual coerent, ci în funcție de impulsurile momentane ale fiziologiei: nu ne mirăm că Byron, George Sand, Michelet sau Lamartine sînt citiți în clipele de agitație, ca acompaniament rezonant. La capătul unor însemnări,

Rosetti izbucnește în plîns și nu mai poate continua. Violența temperamentală și senzualitatea prodigios de răsăriteană se revarsă în acest jurnal, dîndu-i pe alocuri alura unui document medical. Mai mult decît o criză vizibilă, jurnalul pare destinat a capta o permanentă criză constitutivă, definind existența zilnică a lui C. A. Rosetti. În specia jurnalului pașoptist, acest autor oferă modelul exagerat și extrem.

Trecem peste jurnalul strict ocazional al unor pașoptiști puțin înclinați spre confesiuni — ca Alecsandri, de exemplu. Dacă pînă și acest campion al extravertirii a ținut în 1847 un jurnal — cel al iubirii sfîrșite tragic pentru Elena Negri — este pentru că, la acest capitol, Alecsandri s-a simțit solidar cu spiritul generației sale; și aici jurnalul a menționat evenimentul excepțional, prea-plinul conștiinței. Fără interes literar sau psihologic deosebit, jurnalul lui Alecsandri confirmă, pentru moment, structura accidentală și de urgență a jurnalului pașoptist.

Sub același regim se află și alt jurnal, mult mai puțin cunoscut, cel al lui Petre Ispirescu (publicat de Paul Cornea în *Documente și manuscrise literare*, vol. II, Editura Academiei, 1969). Complexitatea nebănuită a personajului rezultă și din acest simplu exercițiu, dar ne putem întreba ce l-a împins pe Ispirescu spre redactarea unui jurnal și care ar fi sensul confesiunilor sale. Notațiile încep abrupt și aparent nemotivat cu data de 22 august 1865: „Un an este de cînd nu mai am mumă. Un an de cînd s-au aglomerat suferințele pe bietul meu piept". În acest stil va continua tot jurnalul, un stil bucureștean de a doua categorie. E evident că Ispirescu, aflat la vîrsta de 35 de ani, traversa o criză spirituală pe care comemorarea morții mamei sale doar o potențează. Citim și ultima notație din jurnal (datată „septembrie 1870", jurnalul a fost ținut deci, cu intermitențe, timp de 5 ani), dar sensul distinct al acestei perioade din viața povestitorului ne scapă la început. Evenimentele relatate sînt o sumă de banalități — întîlniri cu prietenii, discuții anodine —, dar semnificația jurnalului se va releva abia la sfîrșit. Sub pretextul însemnărilor zilnice, Ispirescu ținea neapărat să-și facă autobiografia. Scrisese, probabil, o bună parte din bas-

C-da 126 coala 8

Scanned with OKEN Scanner

mele ce aveau să-i asigure celebritatea și, aflat pe o culme, a simțit nevoia de a-și stabili propria identitate prin intermediul jurnalului intim. Mulți autori de jurnale se destăinuie autodefinindu-se, luînd abia atunci cunoștință de propria lor personalitate. E cazul lui Ispirescu. Aflăm cu o strîngere de inimă despre copilăria mizeră a autorului, despre dificultățile cu care a studiat, despre iluziile și deziluziile unui suflet simplu. Să nu uităm de încercările poetice ale tînărului Ispirescu — reproduse *in extenso* și jalnice, de un conformism înduioșător. Pe scurt, autorul *Basmelor românilor* mărturisește jurnalului tot ceea ce crede că ar fi interesant în propria sa personalitate, tot ceea ce lumea din jurul său ignoră. Un fel de inconștient apel către posteritate. În acest jurnal, evenimente istorice importante (căderea lui Cuza, alegerea lui Carol I, Conferința de la Paris) ajung sub formă de vagi ecouri ; aventura formării individuale a autorului absoarbe toate preocupările : „Trăiesc printre oameni cu capul ; cu spiritul în o lume pe care nu știu cum s-o numesc", citim în corpul primei însemnări. Iată momentul crucial în care Ispirescu își dă seama că este făcut și pentru altceva decît pentru o existență mediocră : „Două lucruri însă se opun voinței mele. Lipsa de dibăcie de a înșira ideile mele și de a le da un corp, o ființă, și lipsa de timp. Sînt foarte ocupat. Dimineața intru în lucru la 7 ore și ies seara, de multe ori la 8, la 9 sau la 10 ore" (30 ianuarie 1866). În asemenea existență, jurnalul are un scop sigur : ieșirea din anonimat. Spațiul temporal aproape convențional destinat jurnalului (august 1865 - septembrie 1870) se încheie imediat ce autorul și-a terminat autobiografia, reproducîndu-și toate poeziile scrise în junețe. Încheiere la fel de bruscă și aparent nemotivată ca și debutul. De fapt, funcția catarctică a textului fusese realizată : în final, prozatorul și-a dobîndit, în propriii săi ochi, identitatea.

S-ar spune că demonul varietății a prezidat la conservarea jurnalelor intime românești din secolul trecut. În aproximativ aceiași ani cînd Petre Ispirescu își rescria trista sa viață, un tînăr bogat, de bună familie, fericit și plin de succese începea redactarea altui jurnal intim — de data aceasta în limba germană, la Ber-

lin: este vorba de Iacob Negruzzi, fiul lui Costache, aflat în capitala Germaniei de ani de zile, dar acum finalmente decis să-și obțină doctoratul în drept. La 1 decembrie 1861, tînărul student își inaugurează jurnalul cu o însemnare cam ciudată: „Încep cu o zi petrecută în mod obișnuit. Nimic important." (*Jurnal*, tradus și îngrijit de Horst Fassel, Dacia, 1980). Atunci de ce s-a mai apucat să-l scrie? Vom înțelege imediat: exasperat de stearpa viață de *loisirs* pe care o ducea de mult timp, Iacob Negruzzi se decide să-și pună ordine în existență, să se facă băiat cuminte, ascultător față de părinți și, dacă e posibil, licențiat în drept. Redactarea unui jurnal ar fi primul pas pe calea cea bună, un soi de bilanț zilnic, cu funcția ochiului vigilent. În august 1863, el își dă examenul de licență în drept, la începutul lui 1864 se află deja în țară. Ultima însemnare este din 9 februarie 1864: Negruzzi venise în țară cu diploma în buzunar, obținuse un post la Universitatea din Iași. Viața sa intrase în ordine, prezentîndu-i-se deja ca o cale precis trasată, așa că jurnalul nu mai avea nici un rost. Criza creatoare de jurnal trecuse.

Dar între cele două date — decembrie 1861 și februarie 1864 — se desfășoară o întreagă lume vie și astăzi, complet neverosimilă, a boemei studențești berlineze, în care viitorul junimist se încadrase entuziast. Jurnalul consemnează chefuri, mers la teatru și la localuri de distracții, pierderi la jocurile de noroc, flirturi și amoruri pasagere, discuții aprige între colegi („Recunoaște că ești vulpe" — îl intimează violent Negruzzi pe un amic, pentru a-și dovedi superioritatea în ierarhia corporațiilor studențești). Seara, tînărul își face în scris o aspră autocritică, urmată de promisiuni de îndreptare. Inutil, pentru că recidivează peste alte cîteva zile și scenariul remușcărilor continuă. „E fără îndoială cea mai tristă zi de la începerea jurnalului" (5 ianuarie 1861). De ce? A pierdut la cărți o sumă imensă. „E din nou 3 dimineața. Declar sus și tare că sînt un om lipsit de cuvînt. E bine măcar că mi-e rușine de mine" (9 decembrie 1861). De ce? Un chef monstru a mai amînat cu două zile începerea învățatului cu adevărat serios. „Chef monstru la Mayer. S-a băut strașnic. Am venit abia la 2 acasă și încă băut" (19 martie

1862). După cum vedem, veritabil leit-motiv. Dar lui Jacques i se întîmplă și lucruri mai ciudate: se îmbolnăvește de sifilis, se tratează stoic și tenace, se vindecă; provoacă scandal, este arestat și condamnat la cîteva săptămîni de carceră, ajunge la închisoare, dar nu disperă. („Încetul cu încetul mă obișnuiesc cu viața de carceră. Dimineața la 8 sosește cafeaua. E bună. Timpul pînă la 3 e cel mai plicticos. Îl petrec scriind epistole, cîntînd la flaut și studiind. De la 3 la 5 iau masa la Castilli, beau cafeaua la Spargnapani și fac plimbări" — 28 mai 1862.) Regimul închisorilor germane din secolul al XIX-lea evocă mai degrabă opereta „Liliacul" decît intoleranța prusacă.

Neobișnuite rămîn naturalețea și liniștea cu care Negruzzi relatează totul. Încrezător în steaua sa și în dictonul că „pînă la urmă, totul se aranjează", viitorul memorialist trece prin toate dificultățile fără să le ia în serios, fără a-și pierde bonomia și umoarea egală. La capătul jurnalului, avem imaginea stenică a unui caracter bun și generos, modest și neostentativ, care înțelesese de la vîrsta de 20 de ani că viața merită să fie trăită. Momentele cruciale din existența studențească îi smulg uneori exclamații patetice, repede moderate de viziunea sa placidă asupra lumii. „Ultima noapte de temniță! O! Libertate de aur!", se simte el obligat să exclame la 16 iunie 1862; pentru ca, la plecarea definitivă din Berlin, să devină o clipă sentimental: „Părăsesc așadar după 11 ani Berlinul. Rămîi cu bine, Berlin! M-ai costat multe lacrimi, mi-ai adus multe bucurii. Ieri la cîrciumă cînd ne-am luat rămas-bun, am fost realmente mișcat. În timpul cîntecului, am și plîns" (25 octombrie 1863).

Că întregul text reprezintă o rezolvare scriptică a crizei berlineze — nu încape nici o îndoială: în timpul vacanțelor petrecute în țară, cîteva luni la rînd, Jacques Negruzzi nu mai notează nimic; ritmul însemnărilor scade dramatic după venirea în țară, pentru a se rupe brusc pe următoarele constatări: „Biet jurnal! Cît ai decăzut! Cu cîtă bucurie mă apucasem să completez foile și cît de greu te continui acum!" (9 februarie 1864). De fapt, nu-l va mai continua. Ritmul moldav al existenței autorului face superfluu jurna-

lul, pentru că în acest ritm nu mai e loc pentru crize. Paranteza jurnalului rămîne pentru Negruzzi cosmopolită (prin mediul și limba textului), surprinderea momentului de climax al existenței printre străini.

„Cît jurnal — atîta criză", am putea conchide atunci cînd examinăm primele noastre jurnale. Cele ajunse pînă la noi aparțin unor autori complet diferiți ca formație, familie și talent: pentru toți, însă, funcția jurnalului pare a fi aceeași — exorcizarea neprevăzutului și apărarea contra unei agresiuni a realului. Preaplinul sufocant al unei crize benefice se cere consemnat, dar mai ales evenimentele grave și neliniștea. Alte jurnale intime vor putea fi descoperite în viitor, dar probabil că ele nu vor modifica substanțial imaginea pe care am trasat-o. Scriitorul român nu a simțit în secolul trecut nevoia continuității jurnalului și a încadrării conștiente într-o serie culturală. Din cele cinci jurnale intime pe care le-am evocat, trei au fost scrise în limbi străine, în franceză și în germană; exotismul întreprinderii și caracterul ei excepțional în raport cu normalitatea încep chiar de la limbă.

Secolul XIX numără o singură excepție de la regulă, dar această excepție e de talie: Titu Maiorescu. Totul diferențiază *Însemnările zilnice* (în curs de reeditare la Minerva) de jurnalele scrise înaintea lor sau în același timp cu ele. Proiectul scriptic conceput de Maiorescu încă din adolescență — a nota aproape zilnic tot ce este semnificativ pentru formația sa intelectuală și socială — n-a avut niciodată febra continuă a jurnalului de criză; a fost mai degrabă dovada unei discipline interioare, a minuției celui care nu vrea să piardă timpul și notează mereu lecturile sau progresul în studiu. Aceasta la început. Ulterior, grija de a nota totul se transformă în manie și în obsesie; consemnarea zilnică, de o precizie suspectă, devine rit în sine, fără o semnificație formativă sau pedagogică: în acel moment, jurnalul existențial românesc se născuse.

După primii ani, cînd lecturile în cascadă și efortul pentru dobîndirea unei formații enciclopedice uimesc pe cititor, *Însemnările zilnice* cad treptat într-o „monotonie" maioresciană specifică. Desigur, o anumită mor-

gă pedagogică va exista pînă la capătul acestui jurnal, dar notațiile lui captează perfect „la grisaille des jours", picăturile existenței zilnice care sapă piatra personalității, fasonînd-o. Consemnarea maniacală a orei trezirii și culcării, buletinul meteorologic zilnic, menționarea exactă a fiecărei cheltuieli stîrnesc la început zîmbete ; dar această perfectă punere în scenă este doar o parte a strategiei adoptate pentru a înfrunta și, dacă e posibil, pentru a supune existența. Din mici notații capătă formă o mare personalitate. O personalitate care nu era nici pe departe atît de „olimpiană" cum crezuseră contemporanii, ci un om chinuit, deseori nefericit, ce trebuia să prezinte celor din jur aceeași față imperturbabilă : efortul pentru realizarea performanței își pune umbra peste aproape fiecare dintre însemnări. Decalajul uneori dramatic între obligația social-mondenă (existența lui Maiorescu se desfășoară zilnic între Universitate, pledoarii la procese, Academie, Parlament și vizite obligatorii) și starea de spirit reală (angoase, dorința de liniște, chinul de a nu fi înțeles, epuizare) se consumă de-a lungul a mii de pagini, formînd un document psihologic unic. Niciodată efortul de *a părea* n-a provocat o mai îndelungată luptă cu propria natură. Prin întinderea lui și datorită acuității notației, el rămîne relevant la nivelul întregii culturi europene, care numără puține exemple similare.

Paginile cele mai interesante pleacă de la însemnarea jurnalieră pentru a ajunge la reflecția morală, dînd la iveală pe creatorul de aforisme și pe filosoful ratat. De altfel, însăși acțiunea temerară de *a-și construi* propria viață poate fi considerată, global, o acțiune etică. Moralistul Maiorescu, unul dintre cei mai mari ai literaturii noastre, și-a redactat în *Însemnări zilnice* opera involuntară — majoră.

Infuzia de cultură nu apare ostentativă : nu citări sau mențiuni peremptorii, ci aluzii spontane ale enciclopedistului, cu o arie infinită de interese — de la filosofie, literatură și filologie, la medicină și științe oculte. Iată două fragmente de spectacol :

„Sîmbătă 27 februarie 1882. Cea mai splendidă vreme, soare, cald, peste tot brîndușe, ghiocei ; nicăieri, încă de mult timp, nu mai e neauă. Dimineața *bucurie*.

Apoi Cameră, mitropolit. Comandat cele necesare pentru excursia la țară mîine dimineață, prînzit la al-de Kremnitz, seara Academie, apoi neputînd dormi pînă la ora 3 noaptea sau dimineața. După Academie am fost 1/4 oră la Capșa, cu Alecsandri și Jacques Negruzzi. Alecsandri îmi spuse că Regina noastră, Elisabeta, cînd se afla spre moarte de bolnavă, excitată, pierdută, își zicea mereu cuvintele din poezia populară: 'Așterne-te drumului, / Ca și iarba cîmpului / La suflarea vîntului'. Dovadă de puterea și farmecul poeziei simțite, deși rima e greșită. Parcă deschide o legănare în infinit.";

„Miercuri 24 martie 1882. Mereu din ce în ce mai rece vremea. Vînt, cerul nouros, dar de loc ploaie. Pînă la 12 dimineața Academie, apoi de la 1 1/2—3 ședință publică sub prezidența Regelui. Proclamare a celor doi premiați, Stefanelli și Tocilescu. Lauda Mitei în raportul general al secretarului. Eu de la 4 pînă la 10 (cu întrerupere de o oră la masă la al-de Kremnitz) corectat la cele 3 novele traduse, care apar la Samitca, și scris prefața. Seara la 10 3/4 la gară, la plecarea Negruzzilor, cu un frumos oeuf de Pâques de la Capșa pentru dna. Negruzzi, cu bomboane."

Credem că visăm, dar nu-i așa: ritmul vieții sugerat de însemnări era exact acesta, iar cantitatea de umbre ilustre resuscitate de *Însemnările zilnice* este stupefiantă. Sîntem în plină *belle époque*, într-o civilizație finalmente dobîndită și într-o reală amenitate umană. Alecsandri, Th. Rosetti, Hasdeu, Eminescu, I. L. Caragiale, Zizin Cantacuzino, I. C. Brătianu sau Regele Carol devin personaje ale unei proze imense — reale (după normele istoriei), dar aproape fictive (în raport cu ce va urma). Un București opulent și cult, plin de teatre și de reuniuni literare sau științifice, de gazete, o viață dusă în ritmul plimbărilor, al vizitelor și al spectacolelor — acesta e decorul involuntar și mirific al *Însemnărilor zilnice*.

Moralistul pîndește însă și aici. Pentru că Maiorescu notează totul (în germană și în română, ca un comentariu superior, abstract și impersonal) cu tristețe și cu infinită melancolie, descoperind Golul îndărătul fiecărei fericiri de moment, al fiecărui succes. În miile de pagini, iese pînă la urmă dominantă culoarea cenușie

a fiecărei zile. Iar autorul acestor pagini rămîne un fel de Amiel victorios și uneori cinic, practic și eficient, un anti-Amiel prin destin, dar un observator al timpului din familia spirituală a genevezului. Dacă Maiorescu n-a trăit pentru a scrie un jurnal (dimpotrivă!), el și-a ritmat totuși existența după jurnal, transpunînd în paginile acestuia insesizabila mișcare a vieții.

La prima vedere, s-ar părea că secolul nostru ar trebui să abunde în jurnale de tip maiorescian. Pe de o parte, literatura s-a profesionalizat în asemenea măsură, încît timpul autoreflexiv devine cea mai comună variantă de literat. Pe de altă parte, racordarea literaturii noastre la literatura europeană s-a făcut pe deplin, iar epoca interbelică desfășoară o cultură perfect sincronizată cu cea continentală. Și totuși... În locul abundenței „jurnalului de existență" ne întîmpină aceeași prezență, variată și plurimorfă, a „jurnalului de criză". Jurnalul de tip maiorescian încetează o dată cu Maiorescu. E drept că noile „jurnale de criză" au alt aspect și alte dimensiuni, par chemate de formula monumentală și pornesc la drum cu ambiția de a atinge scrierea totală, dar aproape nici unul nu reușește.

Literatura interbelică, relativ bogată în jurnale, nu ajunge aproape niciodată la „jurnalul de existență". E de ajuns să examinăm mostrele cele mai celebre, numele cele mai sonore, pentru a vedea că, exact atunci cînd scriitorii încep să scrie jurnale „mari", tradiția locală își spune cuvîntul, iar rezerva mentală românească asupra speciei acționează subteran. Ca rezultat — un fel de prevenție generalizată contra jurnalului și mai ales contra celui pe care l-am numit „existențial". Reticență provincială, aproape comică, observabilă la multe dintre figurile de prim-plan. „Un jurnal scris pentru sine nu există", proclamă G. Călinescu, pentru a conchide că „Jurnalul este o prostie". Petre Pandrea nu se dă în lături să-l califice drept „hazna sufletească", iar Camil Petrescu — autor el însuși al unui jurnal — declara ritos că „Un jurnal e un lucru anost și aproape fără sens" și că „numai un primitiv care încearcă doar rudimente de viață spirituală poate

spune ceea ce simte și ceea ce gîndește despre împrejurări într-o zi doar pe cîteva pagini". Constelația contestatarilor se precizează: atacă jurnalul mai ales cei care, teoretic, jură numai pe „rațiune" și pe „luciditate", voltairienii danubieni porniți în cruciadă contra individualismului. Nu e de mirare că marele jurnal întîrzie să apară. Abia generația „experimentalistă" a anilor '30 aduce specia la lumină, iar „prozatorii furioși" ai deceniului patru îi descoperă virtuțile spirituale. Anton Holban, Mircea Eliade, Eugen Ionescu sau Mihail Sebastian sînt adevărații cultivatori ai speciei — la început în manieră teoretică, admirînd și comentînd jurnalele altora.

Care este, deci, harta jurnalului în epoca interbelică?

Sîntem siliți să ne oprim doar asupra reliefurilor vizibile și asupra textelor clasate, deoarece fragmentele publicate în reviste și mai ales imensul teritoriu al jurnalelor încă nepublicate, dar scrise sub forma a mii de pagini (Eugen Ionescu, Mihail Sebastian, Arșavir Acterian, Pavel Dan) vor nuanța sensibil într-o bună zi datele problemei.

Camil Petrescu își începe *Notele zilnice* cu o ambiție maioresciană și cu o prefață pompoasă, care, pînă la urmă, atinge ridicolul: „Așadar 13, așadar 1927, anul în care împlinesc 33 de ani, vîrsta la care a murit sansculotul Isus Hristos", afirmă prima însemnare a jurnalului. Prozatorul-dramaturg își începe jurnalul ca sub impulsul unei inspirații mistice. „Un jurnal e un lucru anost și aproape fără sens. Totuși simt nevoia unei exteriorizări... În conflictul acesta pe care îl am cu toată lumea, am nevoie de un martor relativ obiectiv, ca un aparat de filmat în prezența unei scene fachirești" (*Note zilnice*, ed. Mircea Zaciu, Cartea Românească, 1975). Pentru personalitatea introvertită, vindicativă și egolatră a lui Camil Petrescu, nimic nu părea mai indicat și mai promițător decît jurnalul sub forma sa susținută și modelatoare, refugiu ultim de factură intelectuală.

Numai că autorul se dovedește a fi mult mai puțin european decît își închipuia. Pînă la urmă, *Notele zilnice* devin notații de o raritate extremă (în 1929 există

o singură notă, pe 4 martie, iar următoarea poartă data de 28 iunie 1931). Dar nu raritatea lor ne dezamăgește, ci rațiunea care le provoacă : însemnările lui Camil Petrescu sînt aproape în exclusivitate produse de jenă financiară, de iritare vehementă contra cuiva anume, de desperare a orgoliului. Scriitorul deschide jurnalul doar cînd nu mai poate altfel. „Propriu-zis, caietul acesta rămîne un registru al clipelor cînd gîndul sinuciderii mi-a apărut absolut de neînlăturat" (p. 48). Să nu exagerăm ! Fraza-tip a *Notelor zilnice* se poate rezuma la : „Aceeași preocupare de a găsi bani. O tristețe enervată că nu pot lucra filozofie" (august 1931).

Cînd lucrurile se îndreaptă și Fortuna redevine zîmbitoare, notațiile încetează. În intervalul 1931—1935, deci timp de aproape 4 ani, nu găsim nici un rînd — succesul romanelor sale și reversul financiar al acestuia îndepărtaseră probabil „gîndul sinuciderii". Cînd autorul ajunge redactor la „Revista Fundațiilor Regale", ultima rațiune de a fi a *Notelor zilnice* încetează. De fapt, după ce clarificăm cifrul personalității lui Camil Petrescu — și aceasta se întîmplă după primele pagini — jurnalul își pierde interesul. Cele mai interesante gînduri nu sînt inspirate de fluxul zilelor, ci de anumite considerații parentetice privind psihologia succesului (p. 89—92) sau geniul rasei (p. 95—97). În rest — o hipertrofie maladivă a eului, destul de antipatică. Dacă jurnalul trădează pînă la detaliu o personalitate, atunci cea a lui Camil Petrescu — așa cum reiese ea din *Note zilnice* — pare a fi fost insuportabilă și fără interes. „Europeanul" Camil se dovedește a fi o întruchipare extrem de autohtonă — un monstru de orgoliu, clamîndu-și zilnic pretențiile.

După jurnalul intermitent, reprezentat de aceste *Note zilnice*, *Jurnalul* lui Octav Șuluțiu atestă o existență infinit mai atașantă. Caietele păstrate cuprind anii 1927—1929 (Șuluțiu era în ultimele clase de liceu), apoi 1931—1937, finalul studenției și afirmarea în critică. Ultimele caiete, cuprinzînd probabil cei din urmă ani de viață, au fost distruse prin dispoziția testamentară a autorului. Iată un jurnal de aparențe compacte, ieșind din cadrele accidentalului și transformat în companion fidel al exis-

tenţei. Însă lectura ne edifică rapid: fiecare dintre izbucnirile memorialistice ale lui Şuluţiu este provocată de o cotitură esenţială în viaţă, de o derută internă ce-şi căuta în scris rezolvarea.

Anii 1927—1929 sînt cei în care moartea mamei sale îl aruncă pe tînărul licean în braţele desperării şi ale ateismului: jurnalul mărturiseşte această criză de creştere. Anii 1931—1933 sînt cei ai confruntării cu viaţa literară, anii primelor prietenii şi ai primelor deziluzii provocate unui suflet vulnerabil: sînt traduşi într-un jurnal febril şi crispat. La începutul lui 1933, următoarea însemnare: „Aici apare Lydia" (15 ianuarie 1933). Vom asista la istoria iubirii nefericite pentru Lydia Manolovici, o adolescentă şi apoi o tînără extrem de ambiguă, inspiratoarea lui Anton Holban în *Jocurile Daniei*, un soi de „allumeuse" cochetă, făcută să provoace mai degrabă suferinţă: anii 1933—1937 nu vor fi altceva pentru Şuluţiu decît notarea acestui roman naiv, trist şi pe alocuri sordid, otrăvit de gelozia contra lui Anton Holban şi de capriciile Lydiei. Cînd Lydia dispare, logodită cu un englez, jurnalul se întrerupe. Prin urmare o criză de creştere, o criză existenţială şi una erotică: iată cele trei mobiluri succesive ale textului în cauză. Cînd trăieşte clipa, Şuluţiu devine pasionat şi violent, acut mai ales în notaţiile erotice ajunse la marginea literaturii. („Lydia! Talia ta pe care am îmbrăţişat-o. Sînii tăi mici. Şi sufletul care pulsează în tine ca apa limpede dintr-o fîntînă. Sufletul ţi l-am cules de pe buze în sărutări" — 9 octombrie 1934; „Lydia! A gonit din sufletul meu pe toţi. Nu mai am nici un sentiment pentru nimeni, în afară de pasiunea pentru ea! Cotropitoare!" — 5 ianuarie 1935.) Violenţa nu se mărgineşte la capitolul erotic; sărac, ambiţios, dar mai puţin dotat decît ar fi vrut şi avînd — spre nefericirea lui — un sentiment exact al propriei valori, Şuluţiu cunoaşte momente de disperare: „M-am săturat de literatură, de cărţi. Mi-e scîrbă de critică, în care încep să pozez. Mi-e scîrbă de sărăcie, de viaţa mediocră şi cumpătată pe care o duc. Nu mai pot scrie nimic. Totul e zadarnic. Totul e lipsit de sens. Totul e fad. Scrisul e stupid" (5 ianuarie 1932). Dar îşi revine, continuă să facă în ritm hebdomadar critică, luptă mai

departe pentru notorietate și pentru dragostea Lydiei Manolovici.

În mod curios, Șuluțiu avea vocația instinctivă a jurnalului „de existență"; spiritul său nu se ridica poate la înălțimea celui al lui Camil Petrescu, dar el avea intuiția clară a unei vieți modelate pe scrierea jurnalului. În stratul cel mai profund al scriiturii, Șuluțiu e amielian, prinzînd culoarea timpului și perfecțiunea microcosmului. „Singurătate. Liniște. Calm. Dacă nu aș avea junghiul din dreapta, aș fi cu totul mulțumit. Dar și așa sunt. După-amiază, Proust. Mirificul Proust" (9 februarie 1932). Autoflagelarea celui ce se definea simplu („Mi-e groază de oameni" — 20 aprilie 1931) are vehemență aparentă, dar rămîne în fond la fel de resemnată ca și cea a îndepărtatului maestru genevez. „Falsificator și timid! Laș și fricos! Temător de tot și de nimic! De ce mai trăiesc? Cum să pot viețui cu neîncredere în ziua de mîine și cu nevoia unui sprijin pe care nu îl voi avea niciodată!... Să fiu oare veșnic singur?" (27 martie 1931). În forul său intim, Șuluțiu s-a văzut un autor de jurnal total. Circumstanțele vieții și tradiția noastră culturală au decis altfel. Mai puțin talentat decît colegii săi de generație, dar infinit mai simpatic decît mulți dintre aceștia, Șuluțiu a dat în jurnalul unor crize succesive poate cea mai interesantă scriere a sa.

Exemplul celui mai mare prozator al perioadei interbelice, Liviu Rebreanu, ar fi trebuit să ne pună în fața jurnalului-model. Publicat tardiv (*Jurnal*, ed. Niculae Gheran, 2 vol., Minerva, 1984) și însoțit de aprecierile superlative ale unei critici aflată parcă în așteptarea documentului, jurnalul lui Rebreanu — întins pe mulți ani și acoperind perioada cea mai fecundă și mai interesantă din viața autorului — oferă un aspect exterior monumental. Lectura ne va pune însă în fața unui jurnal de criză ceva mai întins. Formația de secol XIX a autorului răzbate și din această opțiune inconștientă.

Monumentul așteptat începe cu o propoziție promițătoare: „Trebuie să înțelegi că menirea omului este să ducă singur o viață în fond solitară. Legăturile cu lumile exterioare sînt doar aparente, în orice caz superficiale" (24 iunie 1927); sau, cîțiva ani mai tîrziu:

„Cîteodată mă simt atît de singur pe lume că mă cuprinde o durere aproape fizică" (7 februarie 1931). Premisele unui jurnal existenţial, infinit mai preţios în cazul lui Rebreanu, par fixate. Lectura sfărîmă, însă, rapid monumentalitatea.

De fapt, însemnările se grupează în jurul cîtorva evenimente pur exterioare: plecarea cu familia la Paris (toamna 1927), sărbătorirea lui Brătescu-Voineşti (începutul lui 1928), o nouă călătorie în Europa (primăvara lui 1928), un congres la Madrid (mai 1929), atacurile de presă ale lui Pamfil Şeicaru contra scriitorului (începutul lui 1930), diferite tribulaţii politice pentru numirea ca director al teatrelor etc. Imediat ce evenimentul şi „spaţiul gîfîitor" aferent au luat sfîrşit, imediat ce criza (benefică sau malefică) trece, peste jurnal se aşterne tăcerea. Călătoria în Norvegia din 1928 se termină la 3 aprilie; următoarea însemnare va fi la începutul lui octombrie, cînd scriitorul rămîne singur în ţară şi simte nevoia confesiunii. Nimic din etapa decisivă a elaborării *Răscoalei* (a doua jumătate a lui 1932), nici din primele luni ale lui 1933; va trebui să apară o excursie în Iugoslavia (mai 1933) pentru ca jurnalul să fie reluat. Rebreanu însuşi observă aceste căderi de ritm tocmai în momentele cele mai interesante şi îşi face o indirectă *mea culpa*: „Am ajuns să nu însemnez nimica decît cînd mi se întîmplă infamii sau răutăţi. Mi se pare de altfel firesc. Bucuriile nu-ţi cer reculegere, ci tocmai dimpotrivă" (25 februarie 1931). E spontana mărturie de credinţă a unui autor de jurnale „de criză", pentru care însemnarea rămîne un accesoriu. „Aproape toate însemnările mele sînt făcute în clipe de amărăciune" (7 decembrie 1931). Am spune, mai degrabă, în clipe de agitaţie.

Totuşi, Rebreanu face şi însemnări susţinute, pline de detalii materiale, şi care, prin caracterul lor zilnic, încep să prindă corp şi vibrează. Dar ele privesc viaţa casnică de la Valea Mare, muncile gospodăriei, economia sezonieră, lucrul din grădină: sînt atît de amănunţite aceste notaţii ale unui Cato rătăcit în secolul nostru, încît par pe alocuri simplă parodie. Nu sînt parodie, ci reflexul unei preocupări reale, ale unei iubiri de pămînt ce nu mai are nimic de-a face cu literatura.

Scanned with OKEN Scanner

în vizitele pariziene, berlineze sau madrilene ale marelui prozator, notația culturală este extrem de săracă: a vizita Toledo fără nici o mențiune despre El Greco rămîne o performanță. În schimb, cumpărăturile pentru familie ocupă un loc deconcertant de mare în descrierea zilei, ca și atenția acaparantă pe care familia o solicită. În general, resortul profund al jurnalului apare după primii ani de însemnări: nu cultura provoacă textul, nu referința de scriitor reprezintă liantul zilelor, ci presiunea evenimentului, în sensul cel mai direct al cuvîntului. Un cititor neprevenit — și cu atît mai mult un iubitor al operei lui Rebreanu — s-ar putea să fie crunt dezamăgit citind scrierea aceasta: cadoul pentru cei de acasă sau o cabală montată de cutare gazetă par infinit mai importante decît redactarea *Răscoalei*, pentru a nu mai vorbi de lecturi sau de revelații culturale. Iar scrierea romanelor ni se înfățișează atît de condiționată de contextul material al publicării lor, încît dezamăgirea sporește.

De fapt, Rebreanu nota aproape orice — în afară de evoluția sa spirituală și de problema gravă a scrierii propriei proze. Cultivat cu intermitențe, jurnalul său este jurnalul unor *ailleurs* în raport cu opera, nu jurnalul devenirii ca artist. Din acest jurnal de criză, aflăm că scriitorul poate fi om politic, om public, tată de familie; din jurnalul de existență am fi aflat cum un creator devine și rămîne creator, în ciuda tuturor celorlalte întruchipări. În cazul lui Rebreanu, jurnalul de creație ar fi fost esențial pentru că ne-ar fi arătat din ce aluviuni spirituale a luat naștere cea mai interesantă operă în proză din perioada interbelică. Dar alchimia procesului esențial ne va rămîne definitiv interzisă. La acest capitol, Liviu Rebreanu se încadrează spontan tradiției românești difuze și persistente, pe care nimeni n-o teoretizase în termeni clari, dar care acționa cu forța unui subconștient colectiv. E impresionant faptul că, din jurnalul său, extragem doar portretul unui om trist, chinuit de împrejurări și chiar de cei apropiați, care și-a scris opera cu un efort nebănuit.

Dacă jurnalul „de criză" — cu singura excepție maioresciană — se prelungește pînă la al doilea război mondial, am fi tentați să vedem în preeminența lui o

trăsătură definitorie a culturii române. Dar să nu ne grăbim! Maturizarea literaturii noastre moderne și încadrarea ei în scheme universale iau forma unui proces continuu, în care rezultatele apar treptat. Generația de la 1930, grupul prozatorilor experimentaliști, se afla din plecare atrasă către jurnal. Scriptualizarea trăirii de zi cu zi intra în definiția atît de lăudatei „experiențe". Mai mult bănuim decît știm rezultatele acestui proces. Arșavir Acterian a oferit recent spre publicare mostre din însemnările anilor 1931—1932: formula subtilă, de lungă respirație, evident adaptată fluxului egal al zilelor ne lasă să bănuim un jurnal „de existență". La fel stau lucrurile și cu jurnalul lui Mihail Sebastian, care începe să fie redactat pe la finele anilor '20: deși construit pe obsesii în general artistice (muzica simfonică și descoperirea lumii prin magia ei, creația literară, jurnalul artistic atunci cînd e vorba de alte țări), acest jurnal pare a fi infinit mai larg: e consemnarea devenirii unui scriitor, consemnarea timidității, a temerilor, a refugiului în scris. Publicat integral, ar oferi poate un exemplu de jurnal existențial, cel dintîi al generației sale, avînd și avantajul surprinderii unei traiectorii ieșite din comun, neliniștit și maladiv, așa cum fusese întregul grup. Știm de asemenea că Eugen Ionescu ținea în acei ani un jurnal amănunțit și acid; ar fi greu de spus cărei categorii îi aparținea, deoarece cărți similare scrise în perioada franceză (*Journal en miettes*, 1961, de exemplu) reprezintă exemple clare de literaturizare a notației intime, de folosire a datei ca pretext literar. Oricum un fapt rămîne simbolic: dintr-o întreagă generație purtată instinctiv spre jurnal — generația anilor '30 — nu s-a salvat, cel puțin pînă acum, nici un jurnal în integralitatea lui. Generația anilor '30 rămîne o „generație pierdută" și la acest capitol.

Excepție notabilă și paradigmatică: Mircea Eliade. În etapa sa românească, autorul a fost atras de experiența jurnalului ca oricare dintre comilitoni. A fost chiar unul dintre primii valorizatori ai experienței jurnalului în literatură. Fără îndoială că atît *India* (1934), cît mai ales *Șantier* (1935), reprezintă literaturizări programate: autorul are chiar prudența epică de a se disocia

explicit de textul jurnalului („Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale") și de a plasa faptele în cîmpul larg al ficțiunii. Nu e mai puțin evident că *Șantier*, transcriind vizibil o experiență trăită (nu avem nici un motiv să suspectăm ca fictive datele puse în fruntea fiecărei notații), rămîne încă un jurnal „de criză". Ce-i drept, stilul existenței eliadești din faza românească pare modelat după sistemul trecerii din criză în criză, al crizei permanente. Jurnalul fazei se încadrează involuntar unei tradiții de care nici autorul însuși nu era probabil conștient.

Originalitatea lui Mircea Eliade constă însă în pasajul vizibil de la jurnalul de criză la cel de existență. Personificate în opera *aceluiași* autor, cele două forme își împart viața scriitorului-savant și fac din Mircea Eliade un fel de personalitate sintetică la capitolul însemnării zilnice. După ce în tinerețe își consemnase momentele paroxistice, Eliade a început la maturitate să-și noteze evoluția zilnică și devenirea intimă. *Fragments d'un journal* (2 volume, Paris, Gallimard, 1972, 1973), în ciuda faptului că reprezintă doar traducerea parțială a variantei românești, este astăzi unul dintre cele mai autentice jurnale de existență din cultura noastră. Ca și la Titu Maiorescu, timpul capătă altă consistență. Iar accentul trece de pe accidentul biografic pe biografia lentă și nespectaculoasă, compusă din ore comune și din zile șterse. Început în 1928, după mărturisirea autorului, jurnalul în varianta lui franceză debutează cu sosirea la Paris, în septembrie 1945. Nu lipsește în *Fragments d'un journal*, evident, latura de spectacol a vieții unui emigrant român la Paris, obligat să-și uite, dacă e posibil, o parte a propriei individualități și să ia totul de la început. Ciocnirea cu lumea din jur, mizeria materială, lupta pentru a scrie cît mai mult în cît mai puțin timp, eșecurile sociale succesive — și, pe celălalt versant, întîlnirile cu personalități excepționale (Papini, Jung, Dumézil etc.), sfîșierea între necesitatea de a fi om de știință și dorința aproape viscerală de a rămîne prozator sînt, toate, evenimente dramatice, fapte ieșite din comun, consemnate de obicei într-un jurnal de criză. Dar fondul ferm al jurnalului este acum la Mircea Eliade cu totul altul. Din momentul în care tribulațiile

materiale nu mai sînt foarte acute, viața autorului va fi ritmată de cărți scrise sau citite, iar evenimentele externe vor ajunge la el sub forma unor ecouri insignifiante. „J'avoue préférer cependant les journaux où abondent les notations insignifiantes, la relation d'une visite banale, des ennuis, des rêves, des illusions" (5 octombrie 1945). Din clipa în care începe fără voia lui o nouă existență, Mircea Eliade concepe un jurnal ce avansează masiv și impetuos, ca un fluviu, construit în jurul unor obsesii revărsate ulterior în tot textul. Un joc pasionant ce poate fi urmărit de-a lungul a sute de pagini, cu țesătura intimă a fiecărei zile imposibil de confundat.

Ceea ce mișcă resortul imensului text este cultura — deci un alt text. Jurnalul de față își găsește deplina justificare numai dacă îl concepem ca pe o entravă de texte. Momentele de descurajare (foarte rare!) din această carte de luptă sînt și ele provocate tot de cărți: Mircea Eliade regretă amar renunțarea la literatură, încearcă să combată o pasiune balzaciană maladivă și scrie concomitent o carte despre viața lui Balzac și o carte de istoria religiilor; tot el înfruntă opacitatea celor care nu-i înțelegeau scrierile, dar, mai ales, se înfruntă pe sine însuși. *Fragments d'un journal* devine mărturia fascinantă a unui mare intelectual bolnav de „enciclopedită" (cum spune în glumă Eliade însuși) și care extrage substanța fiecărei zile din consemnarea unui act de perfecționare intelectuală — fie el minim! Tensiunea internă a scrierii nu scade după primele două treimi ale volumului I, adică după ce autorul ajunge la recunoașterea oficială și la o situație stabilă; aceasta deoarece ebuliția intelectuală a lui Mircea Eliade nu s-a potolit, probabil, pînă în ultima clipă. Anii de strălucire și de satisfacții nu mai sînt la fel de dramatici și de interesanți ca aceia ai debutului penibil, dar ei păstrează, pentru cititorul specializat în jurnale, același interes, pentru că substanța revelatoare a zilelor a rămas neschimbată. Iar zilele lui Mircea Eliade sînt făcute din urmărirea continuă a clarificării interioare. Spectacolul se prezintă feeric, pentru că orice carte nou citită strică jocul precedent, iar Eliade citește în-

C-da 26 coala 9

tr-un ritm trepidant. Procesul ar fi putut continua la nesfîrşit.

Amatorii de jurnale pasionante vor fi dezamăgiţi citind *Fragments d'un journal*: evenimente istorice importante (războiul surd al nervilor din anii 1946—1947, răsturnările politice din Franţa, revoltele studenţeşti, noua mentalitate nihilistă) sînt sumar evocate şi doar în măsura în care au o semnificaţie filosofică, adică trimit la cărţi sau provoacă scrierea altor cărţi. Faţă de contingent şi faţă de módele intelectuale, savantul Mircea Eliade manifestă o superioritate reală, aproape un dezinteres prost mascat: şi aceasta pentru că ele nu fac să avanseze un jurnal de existenţă. Ar fi poate abuziv să vedem o legătură directă între trecerea lui Mircea Eliade la jurnalul existenţial şi stabilirea lui în străinătate: în condiţii normale, e probabil că şi în România autorul ar fi avut aceeaşi evoluţie. Însă ambianţa intens culturală din capitala Franţei, preocupările creatoare obsesive, faptul de a te afla în plin centru al lumii din punctul de vedere al iradierii spirituale — totul trebuie să fi avut importanţa sa. Cultura dă naştere culturii. Atunci cînd scria, în febră, cartea despre Balzac rămasă neterminată (a doua jumătate a anului 1947), autorul străbătea cartiere balzaciene ale Parisului, cumpăra romanele de la buchinişti şi avea sub ochi străzi încărcate de atmosferă, ce nu se schimbaseră mult din epoca lui Balzac. Un habitat complex îi ghida inspiraţia. În asemenea condiţii, jurnalul de existenţă devine aproape o necesitate, pentru că fiecare zi trăită este o zi culturală.

O psihologie uşor maioresciană mi se pare recognoscibilă la Mircea Eliade încă din adolescenţă, dincolo de toate deosebirile esenţiale dintre cele două spirite: ambiţia teribilă, mortificarea corpului în favoarea intelectului, enciclopedismul aproape maladiv, vocaţia întemeierii etc. Nu exclusiv psihologia individuală este cea care dictează tipul de jurnal intim, dar, după cum vedem, importanţa ei nu este neglijabilă.

Al doilea război mondial a însemnat, în ordinea evoluţiei literaturii noastre, o soluţie de continuitate brutală şi o deviere gravă de la sensul normal. În ceea ce priveşte jurnalul intim, lucrurile nu se prezintă nici

pe departe așa : pragul postbelic nu notează vreo schimbare decisivă în ordinea structurii interne a speciei, dimpotrivă. Evoluția a continuat, organică și lentă, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Există cîteva circumstanțe inedite : apariția unor jurnale nu depinde exclusiv de autorii lor, ci de posibilitatea difuzării ; or, împrejurările de pînă în jurul anului 1960 sînt ostile notației individuale, confesiunilor și cu atît mai mult evenimentului cultural intim consacrat drept martor al lumii.

Paradoxurile istoriei : primele decenii de literatură română postbelică, decenii prin excelență „de criză", ar fi trebuit să încurajeze jurnalul evenimențial scris „à bout de souffle". E probabil ca asemenea jurnale să fi existat, iar publicarea lor să fi fost doar amînată. Oricum, ceea ce putem astăzi constata este relativa frecvență a jurnalelor existențiale, a notațiilor de tip amielian într-o epocă de schimbări violente. Nu consemnări ale evenimentelor — în general dure — figurează pe primul plan, ci microcosmuri culturale variate, ce par a se constitui, toate, în jurul unei singure obsesii nemărturisite — aceea de a stabili cu orice preț continuitatea cu generația precedentă, de a construi universuri atemporale, soluții de traversare a deșertului. În această perspectivă, jurnalul lui Radu Petrescu devine un simbol. Nu numai prin maniera aleatorie în care ne-au fost comunicate unele fragmente (*Ocheanul întors*, Cartea Românească, 1977 ; *Părul Berenicei*, Cartea Românească, 1980 ; *A treia dimensiune*, Cartea Românească, 1984, reprezintă „pagini alese" nici măcar în ordine cronologică), ci prin alura de topos al unui mod de a fi : jurnalele lui Tudor Țopa (*Punte*, Cartea Românească, 1985) sau Mircea Horia Simionescu (*Trei oglinzi*, Cartea Românească, 1987), care au început să fie publicate, fac parte evident din aceeași constelație și pun în vedetă Jurnalul lui Radu Petrescu ca pe un text tutelar. Cunoscut doar fragmentar, probabil ușor acomodat stilistic în vederea publicării, jurnalul lui Radu Petrescu își păstrează valoarea simbolică : nici *Jurnalul* lui Amiel nu este și nu va fi cunoscut vreodată integral, și totuși modelul său s-a impus, făcînd școală.

Însemnările lui Radu Petrescu încep prin a fi jurnal în sens etimologic: zile rezumate cu exigență și familiaritate, fără ostentație. Astăzi știm că viața lui Radu Petrescu, cel puțin în anii ocupați de jurnalul publicat, a fost plină de mizerii și de chinuri. Răzbate în paginile scrise ceva din calvarul unei existențe strivite? Foarte puțin. În plin deceniu al șaselea, Bucureștii apar aici ca un poem de frumusețe la fiecare nou anotimp — e drept, un București încă interbelic din punct de vedere arhitectural; fericirea autentică e reprezentată de obținerea zilnică a unei cărți de la anticariat (prețul — în jur de 10 lei), de sosirea acasă și mai ales de lectura dezlănțuită. Timpul distrugea mii de existențe, o distrugea insesizabil și pe cea a lui Radu Petrescu, dar răscumpărarea a mii de existențe anonime se realiza prin cele cîteva pagini scrise în fiecare zi de reprezentantul generației. O obsesie care îl scăpa pe autor de alte obsesii.

E curios că acest amielian înrăit nu îl prizează la început pe părintele jurnalului intim. „În concluzie, la Amiel: calități eminente ale sensibilității și ale intuiției, dar asupra lucrurilor un punct de vedere sărac, lipsă de fantezie" (5 iunie 1957). S-ar putea o mai exactă definiție a lui Radu Petrescu însuși? În finalul notației: „Deci *Jurnalul* este o scriere mediocră, o fină scriere mediocră" (ibid.). La 10 februarie 1959, după nici doi ani, judecata s-a nuanțat: „Amiel văzuse și el adevărul — care, ca orice adevăr, e cumplit. Nimic în lumea oamenilor nu este altfel". Cei trei ani pe care îi transcrie volumul *A treia dimensiune*, 1957—1959, reprezintă punctul culminant — ca evoluție internă — al jurnalului publicat pînă acum. Aici, tonusul devenirii atinge punctul maxim, în condițiile unor dificultăți externe greu de suportat; funcția cărții devine compensatoare și gravă — para-universul ce tinde vizibil spre autonomie. Și acest univers nu are o conformație comună. Lecturile acestui autor preocupat de Homer tind spre clasici, spre valorile ignorate ale momentului. Radu Petrescu e un cunoscător profesionist al romanului francez din secolul trecut, al lui Rabelais și Montaigne, dar mai ales al lui Dante, Ariosto, Pulci. Transcrierile comentate din poezia italiană a secolului XVI, pe care

doar vreun specialist în materie o cunoștea atît de profund, încep prin a propune o frondă și sfîrșesc prin a deveni pasiune. Snobismul adînc al autorului îl împinge pe acesta să-și construiască refugii din cele mai bizare materiale — precum poezia barocă italiană, complet ignorată în 1955 nu numai la noi, ci probabil în toată Europa, începînd cu Italia. Același snobism ajunge să se opună direct snobismului curent din deceniul al șaselea: Camus, Faulkner, Joyce sînt într-adevăr citați, dar reacțiile critice pe care i le provoacă autorului ne par astăzi stupefiante. Camus nu trece de un simplu autor de provincie, *La Peste* ar fi inferior lui *Clochemerle*; „Despre nu importă ce roman al lui Faulkner s-ar putea spune ca în *Macbeth*: o istorie povestită de un idiot, plină de mînie și zgomot, și care nu vrea să spună nimic" (21 februarie 1959); *Ulysses* ar fi o ciudățenie și Radu Petrescu e ferm convins că romanele sale fac același lucru ca acelea ale lui Joyce, decît că ceva mai bine (28 ianuarie 1959). Exemplele ar putea continua. Cecitate interpretativă? Mai mult decît atît! Din biblioteca sa căptușită cu clasici, autorul jurnalului nu mai vede decît orizontul programat și sesizează inovațiile ca pe niște evidente reveniri. În cabinetul său de lucru, Radu Petrescu și-a stabilit o ierarhie proprie din care iese cu greu. Importanța jurnalului crește și prin raportare la restul operei autorului. Publicată tîrziu după momentul scrierii, lipsită de confruntarea rapidă cu publicul, proza lui Radu Petrescu se nutrește din ea însăși, e atemporală și fără context cultural imediat. Ea atestă frecventarea lui Tasso și Boiardo, dar mai puțin pe cea a prozei italiene contemporane. Astăzi măsurăm perfect drama textului fundamental: rezultat exclusiv al preocupării de a scrie în ciuda tuturor dificultăților, jurnalul reprezintă o magnifică punere în scenă pentru o literatură extrem de fragilă. Singura mare realizare a lui Radu Petrescu va rămîne jurnalul, pregătire a unor evenimente care nu au mai avut loc. *Matei Iliescu* (titlu nefericit ales și tratare livresc-mediocră) sau *Ce se vede* (pretențios, fără substanță) vor fi uitate mai devreme sau mai tîrziu: va subzista monumentul oarecum involuntar al jurnalului, dovada emoționantă a victoriei spiritului. În momentul publi-

Scanned with OKEN Scanner

cării sale integrale, acest jurnal va reprezenta documentul esențial despre una dintre cele mai tulburi epoci ale literaturii noastre. Maniera lui Radu Petrescu de a traversa o perioadă grea a fost cea mai onestă și cea mai eroică. Concentrat asupra cărții (notațiile sale în privința literaturii clasice sînt uneori antologice și, selecționate, ar constitui o instructivă istorie literară), înzestrat cu darul formulărilor luminoase și sintetice, lui Radu Petrescu jurnalul i s-a potrivit ca o mănușă. Revelațiile documentare privind perioada postbelică vor ieși la lumină, probabil, în jurul anului 2000. Nu știm cu ce va intra atunci în concurență acest jurnal, dar în momentul de față el pare a fi cel mai susținut și mai inspirat jurnal „de existență" din anii noștri. E posibil să se situeze la începutul unei serii care va cuprinde numeroase jurnale de existență scrise în aceeași perioadă sau în cea imediat următoare, texte formînd infrastructura a ceea ce obișnuim să numim „peisaj intelectual". Abia atunci literatura contemporană își va fi dobîndit reperul fundamental.

Jurnal sau *Noctal?* Meditația pe marginea jurnalului ne antrenează inevitabil într-o meditație asupra originilor și semnificației scrisului.

În perspectiva dezvoltată pînă acum, preferința noastră pentru jurnalul de existență pare a nu ridica nici o îndoială, dar ea nu trebuie să formeze obiectul unei neînțelegeri. Substanța profundă a tuturor jurnalelor este aceeași, iar semnificația ontologică a scrierii lor rămîne similară, în ambele variante. Scrierea jurnalului va fi întotdeauna un exercițiu liminar, adică un exercițiu la marginea tăcerii. Evident, toată literatura este (și, prin extindere, filosofia, istoria, etica etc.), dar în nici o variantă a literaturii faptul nu pare atît de evident ca în jurnal. Absența jurnalului nu numai că nu ar modifica în nici un fel literatura curentă a unei epoci, dar, în aspectele strict formale, nu ar modifica nici existența autorului lui.

Fiecare însemnare de jurnal se bazează pe un imbroglio. Etimologia cuvîntului *jurnal* ne trimite la „zi", la consemnarea solară. Or, nimic nu e mai depărtat

de jurnal decît consemnarea sub regimul luminii zilei. Etimologic, specia ar trebui să se cheme *noctal* sau ceva similar. Pentru că înseşi notaţiile făcute în timpul zilei sînt mereu redactate sub regimul „nopţii", adică sub cel al răgazului şi al reflecţiei. Nici o pagină de jurnal nu este scrisă, metaforic, la lumina zilei, ci la întuneric, şi luminată — spiritual — de o lampă de birou. Chiar atunci cînd notează febril, în primele minute de după răsăritul soarelui, un eveniment „jurnalier", autorul face noapte în jurul său, adică impune artificial oprirea timpului pentru a-l putea comenta. El creează automat „noaptea", *id est* orele veghei, fără de care ar fi imposibilă orice notaţie.

În acest aparent detaliu rezidă toată ambiguitatea jurnalului ca specie: imaginat iniţial pentru a surprinde fluxul faptic al fiecărei zile, al evenimentelor diurne, jurnalul a fost încă de la început un *noctal*, consemnînd faptele nu numai după trecerea lor, ci, mai ales, după ce — sedimentate în conştiinţă — ele au dobîndit semnificaţie. Nici unul dintre marii autori de jurnale menţionaţi nu a transcris, pînă la urmă, fapte pur întîmplătoare: încadrate în sistematica săptămînii sau a anului, ele devin dependente de ceea ce le precede sau le urmează; semnificaţiei involuntare pe care evenimentul o capătă în conştiinţa autorului i se suprapune o altă semnificaţie involuntară, cea dictată de context. E superfluu să mai subliniem devierea intenţiei iniţiale a jurnalului. Conceput drept transcriere *exactă*, el s-a modificat încă din pornire sub imperiul ontologiei scrisului. Omul diurn nu se identifică niciodată cu omul nocturn, o ştim prea bine de aproape un secol. Dar omul nocturn este cel care relatează întîmplările prin care trece fratele său diurn — şi le deformează în mod corespunzător, surprinzîndu-le cu totul alt spirit şi atribuindu-le o semnificaţie pe care n-o aveau. Operaţia de atribuire, evident absentă în proiectul iniţial, sfîrşeşte prin a „falsifica" intenţia primordială şi prin a transforma jurnalul în *noctal*, adică în literatură, în pagină ce adoptă fără să vrea regimul fictiv.

Odată stabilit acest adevăr, intenţia epistemologică a autorului de jurnale se află substanţial modificată. A fost deseori observată maniera acomodantă în

Scanned with OKEN Scanner

care autorul de jurnale se prezintă pe sine însuşi, postura involuntară de erou al unei compoziţii literare în care el se situează, aerul de efect scontat pe care îl au sinceritățile calculate. Sînt numai exemplele vizibile şi tipice ale unei inevitabile situaţii generale. Lipsa de onestitate a transcrierii nu poate fi imputată autorului de jurnale, care şi-ar fasona existenţa pentru uzul posterităţii, ci condiţiei stilistice înseşi a jurnalului. Poate că tot interesul acestuia rezidă în măsurarea disproporţiei dintre intenţie şi realizare, dintre faptul realmente petrecut şi relatarea lui, dintre regimul diurn şi cel nocturn. Ideala măsurare a acestei diferenţe specifice ar fixa profilul oricărui autor de jurnal intim.

Simplu constat de eşec şi concluzie pesimistă cu privire la imposibilitatea literală a transcrierii? Răspunsul trebuie nuanţat. Pentru că, pînă la urmă, nu interesul naratologic pur face pasiunea jurnalului, ci tocmai reflexul neaşteptat al naraţiunii în conştiinţe, visul pe care omul nocturn îl are în legătură cu faptul întîmplat omului diurn. Marile jurnale notează zile terne, anodine, şi în regimul naraţiei total lipsite de evenimente: aceasta nu le împiedică să fie pasionante, în ordinea speciei, prin transformarea în „eveniment" a reflecţiei morale, a banalităţii gesturilor, a unei note pe marginea lecturii. Experienţa umană a transcrierii a eşuat. Nu numai pentru că simpla transpunere în scris a evenimentului este imposibilă, ci şi pentru că un anumit „grad zero" al informaţiei, informaţia nudă, poate fi atins doar printr-o operaţie *a posteriori*, prin înlăturarea învelişului literar depus inconştient deasupra redactării. Cea mai directă notaţie este făcută, de fapt, în stare de reculegere. Omul diurn şi activ e literalmente incapabil să scrie un singur rînd de jurnal: cine acţionează nu meditează şi cu atît mai puţin nu meditează în scris. Pagina elaborată aparţine altuia decît celui care a realizat evenimentul descris, chiar cînd e vorba de aceeaşi persoană. Experienţele-limită ale suprarealiştilor sau ale autorilor care au încercat să evoce cît mai exact momentul special de ingurgitare a drogului (Henri Michaux, Alan Guinsburg etc.) nu au căutat scandalul, ci ceva cu mult mai simplu: au încercat să suprime distanţa obligatorie dintre eveni-

ment și consemnarea lui, au încercat să unească diurnul cu nocturnul. Pînă acum, experiențele s-au dovedit prea puțin relevante.

Distanțarea spirituală definitorie dintre eveniment și consemnarea lui, transformarea esenței faptului prin notarea pe hîrtie sînt de multă vreme acceptate de comentatorii literaturii propriu-zise, ai romanelor sau ai poeziei. Demonstrarea aceluiași adevăr în cazul jurnalului intim situează deodată orice act al scrierii într-o zonă privilegiată, comună, la care avem acces cu intermitențe, o anumită zonă a personalității noastre — cea obscură și tăcută, fără legătură cu „realitatea". Lectura tuturor jurnalelor pe care le-am evocat aici invederează și un alt fapt, mai puțin considerat. În marele text al literaturii, jurnalele de talie se continuă perfect unele pe altele, de-a lungul epocilor și al țărilor în care au fost scrise, dincolo de individualitatea fiecăruia dintre autorii lor.

„M-am sculat de dimineață devreme. Munții, la orizont, desenau siluete neverosimile, bleu și roz, pe cerul unde lumina era încă difuză. Plimbare prin grădină, cam o jumătate de oră, apoi lectură fără prea mare antren. Lucru puțin — pînă la prînz am scris cu greutate două pagini și ceva. Iritare intimă, sufocare: relațiile cu ea au continuat să fie încordate, imposibil de calmat. După-amiază, ca o răscumpărare, m-am aruncat cu furie asupra cărții începute dimineață, am sorbit paginile, ca o sfidare față de viața ce mi se pare blocată. Seara — ieșire în oraș. Pe străzi, agitația începutului de vară, șuvoi de oameni care mi-au făcut bine prin viermuiala lor. Vederea atîtor tineri indiferenți și gălăgioși m-a umplut de melancolie. Întoarcere ceva mai tristă acasă, unde scriu pagina de față. E aproape ora 11 noaptea."

Cui aparține pagina de mai sus? Nu aparține nimănui și poate aparține oricui. Frazele sînt luate, în ordine, din Amiel, Tolstoi, Musil și Julien Green — iar exercițiul ar putea fi continuat cu alți autori de jurnale de aceeași categorie. A spune că unul îl continuă pe altul înseamnă încă prea puțin: de fapt, ei scriu același text, infinit, despre individul solitar care lucrează și gîndește, pe care evenimentele exterioare

îl descumpănesc, despre individul care își găsește în jurnalul ținut cu grijă unicul refugiu. Cumulate, toate însemnările jurnalelor compun portretul unui „om universal" cu trăsături spirituale bine marcate, al europeanului din ultimele două secole. Portretul său sintetic poate fi surprins tocmai în această specie ciudată, jurnalul intim, pe care mulți ezită încă să-l ia în considerare, socotindu-l definiție a eșecului individual. Însă jurnalul intim marchează singura victorie posibilă a omului contra timpului — anularea acestuia prin înregistrare. Eternizînd (exercițiu scriptual!) cele mai efemere și mai insignifiante zile, autorul de jurnal înfăptuiește o operă eroică, uneori mai semnificativă decît scrierea de romane sau poezii; pentru că el materializează acut cea mai veche revoltă ontologică a creatorului, revolta contra trecerii timpului. Narcisista consemnare zilnică a mizeriei sau a măruntelor satisfacții traversate de un singur om se transformă în reflectarea — sub regim etern — a persoanei umane. Parafrazînd pe romancierul supremului individualism, putem spune că „un om care ține un jurnal devine centrul lumii". Și pe bună dreptate: construind un univers scriptual în jurul mesei de lucru și al camerei sale, devenite în ocurență *axis mundi*, cel ce ține un jurnal reabilitează — uman vorbind — nu pe omul excepțional (pe creatorul ieșit din comun), ci pe omul anodin, pe cel destinat să rămînă cufundat în masa speciei, deci pe fiecare dintre noi.

„De criză" sau „existențial", oricare jurnal ajunge să facă pariu cu infinitul și să încerce salvarea, pe calea notației, a speciei umane, adică a acelei specii pentru care memoria — individuală sau colectivă — este un lucru sacru. De aceea ținerea jurnalului echivalează cu un gest superb (prin calitățile concomitent umane și supraumane pe care le reclamă), iar realizarea deplină a unui jurnal — cu una dintre cele mai mari victorii ale spiritului.

Scanned with OKEN Scanner

Maestrul din umbră

Proza lui M. Blecher și proza anilor '30

Dacă un criteriu primordial sociologic stă la baza selectării prozatorilor grupați în prezentul volum — și anume lipsa de șansă în receptarea contemporană sau uitarea nemeritată — atunci M. Blecher pare a fi prototipul „celeilalte proze": rareori un autor mai profund și mai talentat s-a văzut lipsit nu numai de răgazul biografic pentru a scrie, ci și de recunoașterea realelor dimensiuni ale operei sale. Or, se întîmplă că aceste dimensiuni sînt considerabile. Nu numai în timpul vieții opera lui M. Blecher a avut un grup restrîns de cititori, dar nici în postumitate proza sa nu a reușit să facă saltul fundamental, să treacă rampa în conștiința vie a publicului. Nu este unicul exemplu, dar cred că este unul dintre cele mai frapante; de aceea, paginile de față se află din plecare angrenate într-o operațiune aproape imposibilă, aceea de a încerca să impună, cu argumente stilistice, un mare prozator.

Pentru a redimensiona opera lui Blecher am ales un text-simbol, scris la jumătatea deceniului patru, publicat în 1936: *Întîmplări în irealitatea imediată*, roman *sui generis*, text dificil încadrabil oricărei specii literare. Dar acest pseudo-roman de la jumătatea deceniului concentrează specificul unei întregi mișcări literare, reprezentîndu-l superlativ. Al cui simbol este romanul lui Blecher? Fără îndoială, simbolul „noii proze" a anilor '30, proză numită „experimentalistă" sau „a trăirii" (G. Călinescu) și care, în condiții nor-

male, ar fi putut produce o literatură romanescă dintre cele mai originale. Retezată de pragul războiului înainte de a fi ajuns la maturitate, proza tînără a anilor '30 nu a rămas doar o frumoasă promisiune, ci, prin suita de mici capodopere pe care le-a produs, a afirmat voci distincte în literatura română. Blecher însuși moare aproape imediat după publicarea romanului său, simbolizînd destinul unei întregi generații. Iar astăzi, după trecerea unei jumătăți de veac, observăm că reforma prozastică a lui M. Blecher — consonantă cu cea a lui Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, H. Bonciu, C. Fîntîneru, Octav Șuluțiu, Al. Robot etc., toți precedați de Camil Petrescu — a însemnat o noutate absolută, și nu doar la nivelul literelor noastre. Înainte de a lua o formă definită în proza franceză a anilor '40, existențialismul literar s-a născut în zonă dunăreană: e vorba de consonanța vibratilă, de traducerea involuntară a unor principii filosofice, iar neașteptatul rezultat ne poate lăsa visători. Atunci cînd Heidegger și Jaspers își duceau pînă la capăt lecția teoretică, un grup de prozatori români traducea în literatură aspirația ultimă a doctrinei existențialiste, angrenîndu-se în căutarea unei himere: în dezvăluirea completă, netrucată (cultural) și autentică (ontologic) a personalității umane. A reușit? Ar fi reușit, poate, în alte condiții istorice. Dar neajunsă la maturitate, înecată în zgomote colaterale și explicată fals prin concepte conjuncturale, de natură polemică sau politică, experiența tinerilor din deceniul patru n-a căpătat unitatea și profilul distinct la care ar fi avut dreptul. A-i gîndi împreună pe Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, H. Bonciu, Anton Holban, C. Fîntîneru etc. și a considera opera lui M. Blecher ca servind drept paradigmă a grupului nu e o fantezie: pe măsură ce se sedimentează, prin lecturi succesive și exegeze tot mai dense, literatura interbelică își reface lent relieful. Probabil că proza experimentalistă a anilor '30 va urca treptat spre locul pe care-l merită, înalt.

Dacă valoarea prozei lui M. Blecher va rezulta implicit din analiză, o „premisă de valoare" ne va ghida procedarea. *Întîmplări în irealitatea imediată* concentrează de o manieră aproape didactică sensurile ultime

ale prozei experimentaliste; mai mult decît atît, *Întîmplările...*, prima proză majoră a lui Blecher însuşi, precipită o experienţă spirituală în care descifrăm tendinţe (difuze sau manifeste) ale prozei novatoare contemporane lor. *Întîmplările...* aduc la prototip sau la modelul pur, simplificat, o nouă manieră de a scrie roman; în asemenea măsură încît prozele lui Anton Holban, Mircea Eliade etc. vor putea fi teoretic considerate drept modulaţii majore sau minore pe un *pattern* oferit involuntar de cel mai discret dintre prozatorii grupului. Experienţa deductivă pe care o încercăm pornind de la *Întîmplări...* va putea lumina sensul prozei „noi" dintr-un întreg deceniu.

„Premisa de valoare" la care ne-am referit e formulabilă în termeni şi mai tranşanţi: dacă *Întîmplări în irealitatea imediată* cuprinde modelul majorităţii romanelor novatoare din deceniul patru, atunci înseamnă că valoarea intrinsecă a acestui „roman" bizar creşte pe măsura calităţii lui de a fi reprezentativ. Coborînd la originile stilistice ale prozei de care ne ocupăm, descoperim *Întîmplările...*. Aceasta nu este singura scriere a lui M. Blecher. În anul următor apariţiei *Întîmplărilor...*, autorul publica un alt roman autobiografic, de data aceasta în schemă mult mai conformistă *(Inimi cicatrizate*, 1937), romanul experienţei sale de bolnav. Jurnalul începe să-i apară în acelaşi an, dar va fi publicat integral postum în volum, la Cartea Românească, 1971, ed. Saşa Pană, sub titlul *Vizuina luminată*. Dacă mai adăugăm versurile juvenile, de un avangardism inteligent însă fără strălucire (volumul *Corp transparent*, 1934), precum şi o serie de eseuri dintre cele mai subtile despre raporturile dintre poezie şi filosofie (publicate în „Vremea", în anii 1935—1936), avem imaginea unei opere de reduse dimensiuni, dar de o remarcabilă substanţă. Paradoxal, veritabila capodoperă a autorului şi veritabila capodoperă a „noii proze" este cea dintîi scriere a lui Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată*. Mărturie autobiografică în punctul de plecare, această naraţiune aproape abstractă nu are în ea nimic pitoresc sau complezent, ci se ridică rapid în absolut: sîntem tentaţi să o caracterizăm drept „autobiografie metafizică", deoarece nu întîmplările contează aici, ci semnificaţia lor

transcendentă. *Întîmplările...* nu trăiesc prin epic sau descriere, ci prin sensul inițiatic al episoadelor. Narațiune simbolică, această carte parcurge traseul devenirii spirituale a autorului ei.

Eșecul existențial afirmat aici pare a se detașa în asemenea măsură de personalitatea eroului-povestitor, încît el privește mai degrabă condiția speciei umane, nu accidentul personal. Într-o biografie excentrică citim propria noastră situație ontologică, prezentată printr-o demonstrație a reducerii la absurd.

Numind confesiunea esențială „roman", cedăm, într-un fel, habitudinilor denominative; luăm adică o precauție pedagogică, pentru a vedea în ce măsură ea concentrează o sumă imprevizibilă de romane virtuale. Tocmai caracterul teoretic și abstract, descărnat cu bună știință, al *Întîmplărilor...* reclamă demonstrația stilistică; angrenată într-o tramă de roman obișnuit, aceeași viziune existențială și-ar fi pierdut forța demonstrativă și valoarea de model originar.

Vom identifica pe rînd în textul *Întîmplărilor...* cîteva dintre principalele sale nuclee semiotice. Evident, nu pe toate (analiza nu se vrea exhaustivă), ci doar pe cele mai frapante și, ulterior, mai productive. Demonstrarea productivității acestor nuclee se face prin urmărirea recurenței lor și a revenirii în diverse alte contexte dintr-o arie determinată. Nu ne vom opri la nuvele sau la schițe, ci doar la romane, deoarece ne interesează tocmai tipologia acestei specii în deceniul patru. În terminologia lui M. Riffaterre, nucleele semiotice la care ne vom referi sînt unități de *signifiance* („semnificanță"), adică unități complexe de sens, pe care cititorul le percepe global cu o semnificație nouă și originală față de cea a fiecărui element în parte (M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, trad. fr., Paris, Seuil, 1983, p. 11). Ca toate structurile de acest tip, nucleele semiotice în cauză vor fi alcătuite prin ceea ce Riffaterre numește *obliquité sémantique* („oblicvitate semantică"), adică prin deplasare, distorsionare sau pur și simplu creare de sens nou în cadrul unor unități semantice care depășesc fraza (*Ibid.*, p. 13). În narațiunile pe care le vom invoca, aceste conglomerate de sens iau naștere prin ceea ce putem numi o *anti-mimesis*: în va-

rianta ei inocentă, *mimesis* este o secvență semantică cu variațiune continuă, o structură ce se bazează pe caracterul pur referențial al limbii, pe identificarea spontană a referentului, făcută fără dificultate de un cititor neprevenit. Nu acest sens obișnuit ne va interesa, ci tocmai sensul rezultat din a-gramaticalitatea textului în raport cu o *mimesis* comună, adică noul sens original pe care îl produce unitatea formală și semantică nou creată, izolată de noi aproximativ. Noua unitate rezultată, purtînd indicii oblicvității, este tocmai acea signifianță pe care o posedă, de exemplu, orice poem privit în ansamblu față de cuvintele sau versurile care îl compun. În plus, tocmai postura de *anti-mimesis* reprezentată de aceste nuclee face posibilă recurența modelului în romane diferite, deoarece nu referentul ne interesează aici (la drept vorbind, el ne este aproape indiferent), ci structura purtătoare de sens, reflectînd „realități" extrem de fluctuante. În aceeași terminologie, nucleul semiotic la care ne vom referi ar putea fi numit *matrice (Ibid.*, cap. *Postulats et définitions)*: episodul analizat sau întregul roman provin din transformarea acestei matrice, uneori reductibile la un cuvînt sau la o singură sintagmă. Productivitatea matricelor rămîne extrem de variată, dar toate cele pe care le vom selecta au un rol aproximativ egal în romanul *Întîmplări în irealitatea imediată.*

Proiectul identificării nucleelor semnificative din *Întîmplări...* în textele altor romancieri ai deceniului patru încalcă, evident, principiile istoriei literare tradiționale. Dar procedarea noastră ascultă de o ipoteză stilistică elementară. Potrivit ei, toate romanele scrise de scriitorii experimentaliști ai deceniului patru constituie un mare text uniform; în acest *corpus*, nu are nici o importanță dacă un roman a fost compus înainte sau după *Întîmplări...*, cu alte cuvinte dacă ar putea fi invocate tradiționalele „influențe": în perspectiva pur lingvistică asupra textului, ordinea cronologică strictă nu are importanță. Stilistic, *Întîmplările...* reorganizează involuntar, din punctul nostru de vedere, structura internă a unui *corpus* format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerență nouă și nebănuită. O atracție supli-

mentară reprezintă, în ocurență, gruparea în același macrotext a unor romane de atmosferă și stiluri diferite (pentru a nu mai vorbi de temele lor dintre cele mai variate), romane pe care critica tradițională le-a distribuit în familii opuse. Acronizarea și amalgamarea textelor sînt operații preliminare, dar indispensabile pentru descoperirea structurilor profunde, greu vizibile la prima lectură. Ce-i drept, ultima exegeză importantă asupra romanului românesc sugerează un model tutelar: aproape toate narațiunile invocate vor fi „corintice" în esența lor (v. N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, Minerva, 1983).

În ordine pur lineară, adică în ordinea firului narativ continuu, principalele nuclee semiotice cu valoare probantă din romanul lui Blecher sînt următoarele:

a) *Indeterminarea individualității*, adică imposibilitatea ontologică de definire a realității și a propriei persoane, este primul *topos* esențial. Pentru M. Blecher, întrebarea — fără răspuns posibil — „Cine sînt eu?", plasată pe prima pagină a cărții, a depășit faza dubiului metodic, devenind premisa construcției narative. Indeterminarea existențială plasează întregul roman în planul unei „irealități" definitive și, pe de altă parte, definește exclusiv prin negație personalitatea umană. Începutul romanului ia următoarea formă:

„Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale. [...] Senzația de depărtare și singurătate în momentele cînd persoana mea cotidiană s-a dizolvat în inconsistență, e diferită de orice alte senzații. Cînd durează mai mult, ea devine o frică, o spaimă de a nu mă putea regăsi niciodată. În depărtare, persistă din mine o siluetă nesigură, înconjurată de o mare luminozitate așa cum apar unele obiecte în ceață. Teribila întrebare 'cine anume sunt' trăiește atuncea în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele și niște organe ce-mi sunt complet necunoscute. Rezolvirea ei este cerută de o luciditate mai profundă și mai esențială

decît cea a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu se agită, se zbate și se revoltă mai puternic și mai elementar decît în viața cotidiană. Totul imploră o soluție" *(Întîmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate*, ed. Dinu Pillat, Minerva, 1970, p. 5—6).

Simetric, după coborîrea în infernul existenței propusă în roman, ultima pagină a sa arată astfel:

„Visez că dorm adînc în patul în care m-am culcat de cu seară. E același decor și timpul aproximativ egal al nopții; dacă, de pildă, coșmarul începe la miezul nopții el mă situează cu exactitudine în felul acela de întuneric și de tăcere care domnește la acea oră. Văd în vis și simt poziția în care mă aflu, știu în care pat și în care odaie dorm, visul meu se mulează ca o piele subțire și fină peste poziția mea adevărată și peste somnul meu din acea clipă. În această privință s-ar putea spune că sunt treaz: sunt treaz, dar dorm și visez veghea mea. Visez somnul meu din acel moment. Și iată că deodată simt cum somnul se adîncește, se îngreuează și tinde să mă tragă după el. Vreau să mă trezesc și somnul îmi atîrnă greu de pleoape și de mîini. Visez că mă agit, că dau din mîini, dar somnul e mai tare decît mine și după ce m-am zbătut o clipă, mă cuprinde mai greu și mai tenace. [...] Într-un sfîrșit ultimul meu țipăt, cel care a fost mai puternic mă trezește. Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar.

Mă zbat, țip, mă frămînt. Cine mă va trezi? În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai în jos, încercînd să mă scufunde. Cine mă va trezi? Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna" *(Ibid.*, p. 119—120).

Premisa cărții lui Blecher este enunțată brutal și categoric: imposibilitatea autorului de a fi ca toți ceilalți oameni și de a se încadra unei narațiuni „normale" are la bază conflictul ontologic în care se află angrenat eroul din clipa ridicării lui la pragul conștiinței. În momentul accedării la condiția celui ce se gîndește pe sine, naratorul-erou al lui Blecher s-a îmbolnăvit

de angoasa kierkegaardiană, de acea „boală pînă la moarte" care definește existența tragică („...o frică, o spaimă de a nu mă putea regăsi niciodată"). E vorba de o existență pentru totdeauna *éclatée*, imposibil de reunit sub numitor comun; drama eroului, calificabilă doar în termeni metafizici, constă în imposibilitatea de a gîndi existentul. Tot ce se întîmplă în această narațiune stă sub semnul irealității funciare — din punctul de vedere al conștiinței bolnave de hiperluciditate. La finele romanului, întîlnim pe autorul-narator exact în aceeași situație ca la început, agravată însă de certitudinea incurabilului: realitatea va fi veșnic un vis la puterea a doua, orice efort de trezire nu duce decît la visul înglobant, la visul de gradul unu din care nimeni nu poate ieși. Chinul conștiinței lui Blecher: imposibilitatea ajungerii la realitatea adevărată. Nici un om nu poate ajunge, dar prea puțini își dau seama de aceasta. Iar cei care realizează condiția noastră ontologică, se îmbolnăvesc de angoasă și trăiesc toată viața ca niște halucinați într-o realitate ireală.

Expusă din primele rînduri ale cărții, argumentarea lui Blecher ajunge rapid la esențial. Fraza imprevizibilă, lexicul variat și familiar ne plasează, după toate aparențele, în teritoriul romanului; dar în cel al unui roman aseptic, abstractizat. Dacă angoasa lui Kierkegaard a fost resimțită de mulți romancieri tineri ai epocii, ea nu a căpătat niciodată o formă atît de kierkegaardiană ca în *Întîmplări...* Explicația filosofică ocupă primele și ultimele pagini ale romanului; tot ce e cuprins la mijloc are un aer de irealitate programată. Învelișul fenomenal care ne defilează pe dinaintea ochilor sub forma narațiunii rămîne iremediabil grevat de premisa dubitativă a redactării lui. Este Blecher un izolat în generația sa, adică singurul care refuză să ia contact cu ceea ce el crede a fi o subrealitate? Nicidecum! Într-un mod accidental și degradat, regăsim acest nucleu semantic în multe narațiuni ale deceniului patru.

Interior (1931) de Constantin Fîntîneru reprezintă, poate, cazul cel mai apropiat, ivit dintr-o pornire existențială similară, deși la un nivel cultural mult inferior. Acest unic roman al unui „tînăr furios" de la 1930,

scris pe cînd autorul avea doar 29 de ani, nu este altceva decît notarea tribulațiilor unui neurastenic confruntat cu viața din jur. Fișă de observație clinică pe alocuri, întreprinsă de pacientul însuși. O fișă extrem de dezordonată, fără planificarea rece a *Întîmplărilor...* și fără logica lor diabolică. În vagi străfulgerări întîlnim însă „starea Blecher" :

„Pierdeam simțul lucrurilor pas cu pas. Îmi părea viața un joc, un rit al fantaziei. [...] Înclinării spre vis se alătură efortul cotidian de a fi absent din iazma promiscuității. Începe a miji a doua realitate, dincolo, mie doar consubstanțială ; realitatea știută n-are acces spre aceea în care trăiesc literalmente dematerializat și fantast" (C. Fîntîneru, *Interior*, ed. St. Borbély, Dacia, 1981, p. 42—43).

Schizofrenia continuă, permanent consemnată de scriitorul ce se autoobservă, atinge apogeul în ultimele pagini ale romanului : personalitatea naratorului-erou se scindează, în sensul propriu al cuvîntului, iar povestirea se termină printr-un funambulesc dialog între erou și *alter ego*-ul său. E un fel de coborîre într-o soluție textuală naivă a stării paroxistice din *Întîmplări...*

Alt exemplu în care blecheriana incertitudine existențială devine productivă, dar tot la nivel inferior, se găsește în romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg* de H. Bonciu, din 1936 *(Bagaj. Pensiunea doamnei Pipersberg*, ed. Mioara Apolzan, Dacia, 1982). Un suprarealism de nivel îndoielnic grevează iremediabil acest roman, exercițiu pe alocuri iritant, inferior primei narațiuni din diptic *(Bagaj)*, pe care *Pensiunea...* o continuă. Textura romanescă se află și ea pusă sub semnul unei alterări existențiale grave : Ramses Ferdinand Sinidis, eroul din *Bagaj*, lovit de afazie și parțial amnezic, își reface personalitatea pe măsură ce scrie romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg* ; adusă în plan anecdotic, irealitatea lui Blecher se regăsește aici în registru aproape buf și aruncă asupra întregii narațiuni neverosimile și sacadate un aer de comedie fantastă. Din irealitatea lui Blecher, H. Bonciu scoate efecte comice, uneori șocante, pentru că această irealitate a devenit truc literar, cu toate sforile vizibile.

Scanned with OKEN Scanner

Nucleul „indeterminării existenţiale" ia forme mai puţin recognoscibile în unele romane care nu mai au de-a face cu *Întîmplările...*, romane solare şi construite după toate rigorile epicii curente. Conceptul de angoasă ori imposibilitatea de a determina esenţa unui personaj începe să circule într-o bună parte din proza tînără a deceniului patru. Fuseseră primele forme ale „irealităţii". Începutul l-a făcut Camil Petrescu, precursor evident al generaţiei '30; eroul din *Ultima noapte de dragoste...* este mereu altul, pe măsură ce timpul trece iar condiţia lui psihologică fundamentală suferă alterări capitale: îndrăgostit, soţ gelos, soldat aruncat în luptă, soţ indiferent. Gheorghidiu constată el însuşi cu stupoare schimbarea continuă ce se petrece în sine şi lipsa aparentă de legătură cu *eul* abia depăşit. Acelaşi principiu se traduce şi în *Patul lui Procust*, printr-o formulă epică ingenioasă şi memorabilă: nimeni nu va şti în ce constă, finalmente, relaţia dintre principalele personaje, deoarece fiecare protagonist va avea propriul său „adevăr" asupra realităţii. Aceasta se descompune, se pulverizează şi devine imposibil de recompus coerent. „În ce constă adevărul?" se întreabă unul dintre personaje; extrapolînd, ne putem întreba în acest context în ce constă realitatea, deoarece fiecare discurs din roman ne face să luăm contact cu o altă realitate, strict personală.

În căutarea identităţii proprii se află şi Mihail Sebastian *(De două mii de ani)*, chiar dacă incertitudinea este transferată asupra unei întregi colectivităţi. Fragmentul din *Întîmplări...* ce deschide romanul poate fi recunoscut şi în construcţii epice complet diferite. Alt avatar posibil al aceleiaşi stări revine în lumea eroilor lui Mircea Eliade. Statutul lor ontic rămîne mereu alterat nu de extrema luciditate (ca la Blecher), ci de o componentă culturală majoră, cu care eroii se identifică pînă la ieşirea din tiparul comun. Galeria unor asemenea supra-realităţi de sorginte filosofică se dovedeşte nebănuit de vastă: Cesare din *Lumina ce se stinge* (pasionatul de manuscrise medievale, eroul pentru care biblioteca devine un nou univers), doctorul Honigberger (savantul ce începe a studia yoga din pasiune intelectuală şi sfîrşeşte prin a-şi transforma pro-

pria sa existență), alături de alte personaje din aceeași categorie sînt cu toții bolnavi de „alteritate fundamentală". Cu o precizare: ciudățenia personajelor lui Mircea Eliade provine din opțiunea lor personală pentru un nou tip de existență. Ei adîncesc meditația asupra universului alegînd formule laterale, eventual pitorești, exploatabile la maximum din punct de vedere epic. Diferența față de meditația ultimă și totală a lui Blecher rămîne esențială: oricît ar părea de excentric, Blecher vizează *omul universal.*

b) *Boala ciudată,* alt *topos.* Nu e vorba de boala-accident din romanele tradiționale, ci de o boală rară, de obicei necatalogată medical, o boală incurabilă. În plus, maladia se leagă în asemenea măsură de personalitatea eroului, încît ea devine inseparabilă de bolnav, invadîndu-i existența. Boală substanțială, ea se suprapune vieții sfîrșind prin a deveni simbolul ei. La Blecher și la alți congeneri boala își pierde regimul excepțional pentru a reprezenta substitutul stării normale.

„Încă de departe și cu mult înainte de a ajunge la malul rîului, nările mi se umpleau de mirosul cojilor putrezite. El mă pregătea pentru 'criză' ca un fel de scurtă perioadă de incubație; era un miros neplăcut și totuși suav. Așa erau și crizele. Parfumul acesta, îndată ce-l simțeam, mă transforma în cîteva clipe, circulînd amplu prin toate fibrele mele interioare pe cari parcă le dizolva pentru a le înlocui cu o materie mai aeriană și mai nesigură. Din acel moment nu mai puteam evita nimic. Începea în pieptul meu un leșin plăcut și amețitor care îmi grăbea pașii spre țărm, spre locul înfrîngerii mele definitive" *(Întîmplări...,* p. 9);

„Pentru crizele mele un medic fu consultat și el pronunță un cuvînt ciudat: 'paludism'; fui foarte uimit că neliniștile mele atît de intime și de secrete pot avea un nume și încă un nume atît de bizar. Doctorul îmi prescrise chinină: alt subiect de mirare. Îmi era imposibil să înțeleg cum s-ar fi putut vindeca spațiile bolnave, *ele,* cu chinina pe care o luam *eu*" *(Ibid.,* p. 15).

Toate calificările pe care le atribuie Blecher crizelor sale și simptomatologia bolii fără nume (încer-

carea de a scientiza suferința numind-o „paludism" este ridiculizată) ne pun în fața unei „boli metafizice", care mai poate fi numită boală doar printr-o convenție de limbaj. Grație ei, eroul are acces la zona profundă a existenței și face experiența unor stări trans-umane, unde suferința și plăcerea își fac perfectă concurență. Nu e o boală, e o stare epistemologică.

Atitudinea „pacientului" față de această suferință fără nume este și ea atipică: cale spre cunoaștere, fie și infernală, maladia atrage ca un magnet; bolnavul nu-și respinge boala, ca în simptomatologia clasică, ci se identifică cu ea, manifestă față de ea o atracție ambiguă. „...Îmi era imposibil să înțeleg cum s-ar fi putut vindeca spațiile bolnave, *ele*, cu chinina pe care o luam *eu*": puține mărturii mi se par mai clare. Din accident individual, boala a devenit o stare ontică universală, la care individul participă în virtutea situației lui de existent. Eroul lui Blecher este un „bolnav de existență".

Iradierea „bolii care nu e boală" ia forme vaste. M. Blecher însuși, în *Inimi cicatrizate*, a scris un roman al bolii, obiectivînd la maximum experiența directă printr-un discurs la persoana a III-a; un jurnal al bolii este *Vizuina luminată*. Ambele cărți sînt o traducere în eveniment și în reflecție personală a descoperirii esențiale din paginile *Întîmplărilor*... Înainte de a-și detalia boala, Blecher a avut intuiția rapidă a specificului ei — situație destul de rară în planul evoluției psihologice normale. *Vizuina luminată* se află încă mai aproape de biografie decît *Inimi cicatrizate*: e un fel de pregătire a narațiunii, un jurnal indirect pentru romanul bolii. Numeroase reflecții importante din *Întîmplări*... apar aici notate pentru prima dată. Ulterior, *Vizuina luminată* „s-a desfăcut" în cele două romane; dar acuitatea pasajelor existențiale apare infinit mai mică în jurnal; doar în *Întîmplări*... autobiografia și reflecția se regăsesc complementar, într-un text dens, fără fisuri, antologic. La Blecher, capodopera apare înaintea textelor care o pregătesc.

Cel mai apropiat ca structură exterioară de *Întîmplări*... este romanul lui H. Bonciu, *Bagaj*: întregul comportament al eroului principal pare determinat de o

anomalie maladivă, de existența în dreptul inimii sale a unui mic pitic, o voce a conștiinței vinovate, care își contrazice stăpînul de cîte ori acesta comite o faptă reprobabilă. Viața eroului devine o permanentă contradicție, o discuție hilară pe două voci. Suprarealismul de a doua mînă a oferit punctul de plecare, dar Ramses, eroul romanului, nu rămîne mai puțin un bolnav incurabil, personaj ale cărui ultime cuvinte se consumă tot în dialog interior.

De la „boala totală" a lui Blecher pînă la neurastenia romanelor din anii '30 există o degradare și o concretizare continue. Ar fi imposibil să notăm toate întruchipările neurasteniei din acei ani, transformate în material epic. Reținem pe cele mai frapante — și aici un loc fundamental îl ocupă tot *Interior* al lui Constantin Fîntîneru. Nu atît menționarea expresă a bolii mi se pare aici interesantă („Ajunsesem lent și neurastenic. Suferința mea creștea din zi în zi" — ed. cit., p. 73), cît simptomatologia ei notată atent. În momentele de exaltare paroxistică, eroul din *Interior* transferă asupra lumii înconjurătoare propria-i neliniște : copacii surîd nepăsători, obiectele din cameră îi sînt ostile și îl atacă, strada e uneori prietenoasă, alteori îl privește dușmănos, silindu-l să reintre în casă etc. La un mod intuitiv și prin bruște scăpărări ocazionale, Constantin Fîntîneru identifică aceeași boală a realității din jur, căreia eroul nu i se poate sustrage. Spre deosebire de Blecher, autorul *Interiorului* nu construiește o metaforică a bolii, ci rămîne la suprafața lucrurilor, transcriind senzațiile ca un grefier.

Neurastenia, sub o formă specială — schizoidia geloziei — stă la baza tuturor romanelor lui Anton Holban. În *O moarte care nu dovedește nimic*, ea capătă forme extreme și aproape agresive ; în *Ioana*, calitatea superioară a epicii domină latura maladivă ; în *Jocurile Daniei*, eroul-narator este înfrînt în confruntarea acută pe care o presupune la el erotica. Dar în toate romanele lui Holban drama erotică va fi descrisă în termeni clinici. Mai mult decît clasica gelozie proustiană, mai mult decît moda suferinței din iubire ce a umplut aproape un secol de roman, vedem aici o reapariție a „bolii fundamentale" din romanul lui Blecher, în

întruchipare ocazional-erotică. Pentru că, nu mai e nevoie să o spunem, iubirea lui Holban nu rămîne niciodată limitată la accidentul biografic: ea structurează în mod neașteptat viața eroului-narator, ajutîndu-l să vadă, prin intermediul crizei ocazionale, sensul ultim al vieții. Dînd coerență existenței, iubirea se cuplează la Holban cu obsesia thanatică, inseparabilă. Blecheriana boală fără nume capătă aici o formă specială; aparenta fixație erotică nu trebuie să ne inducă în eroare — este tot boala existențială, stare definitorie a eroului ieșit din comun.

La un nivel de „degradare" încă mai avansat în raport cu modelul *Întîmplărilor...* se află boala din romanele lui Mircea Eliade. De data aceasta, concesia făcută epicului tradițional apare evidentă. Bolile personajelor eliadești sînt boli rare, exotice, fantastice, aparent inventate de autor pentru a putea închega în jurul lor o intrigă aproape polițistă. Ciudata boală vampirică (*Domnișoara Christina*) se află angrenată în aventura satanică ce duce la revelația finală; orbirea treptată a lui Cesare (*Lumina ce se stinge*) măsoară de la început spațiul epic în mod inexorabil; aceasta pentru a nu mai vorbi de nenumăratele personaje episodice, lovite de boli inomabile (doamna Lecca și Adriana din *Huliganii*), cu care acestea se identifică perfect. Mulți eroi memorabili ai romanelor lui Eliade suferă de diverse boli, în special intelectualii, stăpîniți de manii blînde și concentrați maladiv asupra unui anumit domeniu de cercetare: istoria Ordinului Teutonic, istoria ortodoxiei, descifrarea manuscriselor grecești medievale etc.

În toate aceste cazuri, funcția nucleului semiotic pe care îl urmărim se menține, deși narațiunea lui Eliade prezintă un aspect infinit mai versatil decît cea a lui Blecher. Însă și la Eliade boala este „totală", definește personajul și se identifică în asemenea măsură cu el, încît unul devine umbra celuilalt. Teritoriul periculos descoperit de Blecher fascinează prin urmare și romancieri opuși ca spirit, dar care trăiesc în aceeași atmosferă a deceniului.

c) *Sexualitatea aberantă* formează un alt nucleu. Probabil că deceniul patru al secolului nostru a mar-

cat, în proza românească, eliberarea definitivă de unele tabu-uri sexuale seculare, perpetuate de morala curentă. La timpul său, *La calvaire de feu* al lui Macedonski fusese o excepție absolută. De la proza franceză de succes din anii '30 pînă la D. H. Lawrence, prozatorii începuseră să se dezbare de pudorile naive și să nu mai oprească obligatoriu descrierea la anumite părți ale corpului. Și în proza românească mutația este spectaculoasă, deși sensul ei se compromite prin scrieri ca ale lui G. M. Zamfirescu sau Octav Dessila. Evident, în cazul lui Blecher va fi vorba de cu totul altceva decît de pitorescul facil al unui teritoriu pînă atunci interzis.

„În fundul cabinei Clara își făcea toaleta de dupămasă. Își ținea rochiile într-un dulăpior și se privea într-o oglindă spartă răzimată de lampă, pe cufăr. Era o oglindă atît de veche, încît toată poleiala era ștearsă pe alocuri și prin petele transparente apăreau obiectele reale din dosul oglinzii amestecîndu-se cu imaginile reflectate, ca într-o fotografie cu clișee suprapuse. Cîteodată se dezbrăca aproape de tot și se fricționa cu apă de Colonia pe la subsiori, ridicînd fără jenă brațele, ori pe sîni — băgînd mîna între cămașă și corp. Cămașa era scurtă și cînd se apleca vedeam în întregime picioarele foarte frumoase strînse de ciorapii bine întinși. Semăna în totul cu o femeie pe jumătate goală, pe care o văzusem cîndva pe o carte poștală pornografică ce mi-o arătase un covrigar la grădină. Provoca în mine același leșin nedeslușit ca și imaginea obscenă, un fel de vid ce se făcea în piept în același timp cu o poftă sexuală îngrozitoare ce-mi strîngea pubisul ca niște gheare. Stăteam în 'cabină' întotdeauna în același loc pe canapea în dosul lui Eugen și așteptam ca să-și termine Clara toaleta. Atunci ea ieșea în magazin, trecînd între mine și fratele ei printr-un spațiu atît de strîmt, încît trebuia să-și frece pulpele de genunchii mei" (p. 17—18).

Valul de libertinaj verbal din proza deceniului patru nu are a face cu sexualitatea de tip special din *Întîmplări...* : în acest roman, experiența atracției pentru Clara, descoperirea homosexualității naive și adolescente (în persoana lui Walter), iubirea pentru

fata impuberă dar perversă, iubirea sublimată pentru Edda, soția prietenului său, se înscriu ca tot atîtea etape esențiale în descifrarea lumii. Poartă de acces spre vid, sexualitatea blecheriană devine o entitate super-umană și echivalează cunoașterea pură. „Oricît de departe îmi răscolesc amintirile în adîncul copilăriei le găsesc legate de cunoașterea sexuală. Ea îmi apare tot atît de nostalgică și pură ca aventura nopții, a fricii ori a celor dintîi prieteni. În nici un moment al copilăriei n-am ignorat diferența dintre bărbați și femei. Poate că a fost o vreme cînd toate ființele vii se confundau pentru mine într-o limpeziciune unică" (p. 26). Nostalgie platonică a integrării unității pierdute, atracția sexuală se confundă la Blecher cu căutarea misterului „celuilalt". Nu se poate fixa un moment determinat pentru trezirea acestei aspirații, ea pare a fi existat la erou dintotdeauna. Eroul nostru nu face parte din umanitatea normală, ci din cea iluminată.

Tiparele aberante sub care se desfășoară experiențele erotice ale naratorului sugerează această semnificație: deviată de la modelele-tip, erotica trebuie să arate că funcția ei depășește fiziologia pură și că se situează la un palier epistemologic diferit. Lumea concretă în care această experiență esențială are loc prezintă prea puțină importanță — contextul ei sordid, decrepit sau maladiv nu face decît să se opună, polemic, romanelor erotice de duzină și să sublinieze lipsa de importanță a detaliilor materiale.

Erotismul din romanul deceniului patru este un domeniu prea larg pentru a putea fi prins într-o singură formulă: latura ornamentală a nucleului semiotic iese uneori vizibil la iveală, iar tentația autorilor de a șoca impenitent modifică modelul blecherian. H. Bonciu a scris romanul *Bagaj* în principiu după aceeași schemă ca a *Întîmplărilor...*, dar în gamă minoră și fără profunzimea pe care o sugerează textul celuilalt. Eroul din *Bagaj* trăiește cea dintîi experiență erotică lîngă blînda și modesta soră a bărbierului Marcu Fișic — situație narativ simetrică celei din *Întîmplări...*; dar episodul nu are tragismul blecherian, ci continuă într-o manieră de dramă suburbană: iubita eroului este sedusă de

un comisionar rotofei, iar experiențele ulterioare ale personajului principal vor purta marca sensibilității rănite. Bonciu face să defileze o galerie feminină pestriță: servitoarea unguroaică, fata de liceu — pensionară a unui bordel de provincie, Hilda — iubita unui prieten pictor, fără rigori morale speciale etc. etc. În *Pensiunea doamnei Pipersberg* aproape toate aparițiile feminine nu vor fi decît întruchipări caricaturale de eros sordid: Herma — fata obsedată de propriile-i degete, Nora — o fată cu părul verde, servitoarea olandeză imensă, vînzătoarea cu aspect masculinizat, gemenele italiene imposibil de distins compun suita bizară traversată fără remușcări sau probleme de conștiință de eroul principal. Amorul ancilar sau amorul pentru diformitate pare a fi specialitatea lui H. Bonciu, decis să se elibereze pe această cale de convenția literară a momentului. Probabil că, din spirit polemic, H. Bonciu descrie o sexualitate anormală pentru a depăși fiziologia. Intenția superioară rămîne doar sugerată.

Personajele lui Mircea Eliade manifestă, în schimb, o remarcabilă afinitate cu „erosul fără erotism" al lui Blecher, de fapt cu erosul-pretext pentru surprinderea unei realități transcendentale. Aparent, nimic mai variat și mai pervers decît amorul prezent în opera lui Eliade: amorul exotic, agrementat pentru uzul europenilor, în *Maitreiy*; amorul infantil ambiguu, vagă pedofilie incipientă, infinit mai periculoasă decît iubirea obișnuită (*Domnișoara Christina*); experiențele erotice extreme, cum ar fi utilizarea corpului feminin pentru magie neagră de tip special, în vederea împărtășirii cu misterul cosmic (exercițiile la care se dedau profesorul de slavistică și acolitul său în *Lumina ce se stinge*); violentarea ființei feminine și practicarea unor rituri de maculare (*Huliganii*); deflorarea și teoretizarea gestului (*Huliganii*); atracția carnală pentru ființe aflate la marginea societății etc. Această varietate dezarmantă l-ar plasa pe prozator în categoria pitorescului facil, dacă n-am observa în toate aceste circumstanțe aceeași schemă. După consumarea actului erotic insolit, eroii lui Eliade își pierd identitatea (în cazul personajelor

slabe) sau acced la o nouă identitate, complet diferită de cea inițială. Erosul devine rit de trecere. Înzestrat cu o percepție cosmogonică a erosului, Eliade domină aparențele în favoarea unei esențe care nu mai aparține romancierului, ci filosofului. Nicăieri în proza deceniului patru modelul blecherian nu a avut o replică mai personală ca în proza lui Mircea Eliade.

În rest, aspirația către experiența erotică ce egalizează o experiență metafizică se menține constant, la diferite nivele de realizare. Iubirea condiționează existența eroilor lui Camil Petrescu ce-și clădesc personalitatea în funcție de ea. Și din punct de vedere epic această experiență este motorul narațiunii: romanele lui Camil Petrescu au un pretext erotico-filosofic, mai bine zis o filosofie a iubirii care consumă în chip exclusivist pe eroi pînă la neantizare. La Blecher, erosul era doar una din căile de acces la misterul fundamental, la stupoarea ontologică de care nici iubirea nu te poate vindeca.

Angajarea erotică totală se observă și în proza lui Anton Holban, alt autor dispus să joace totul pe o carte. Forma cu totul particulară, am spune răsturnată a erosului holbanian — gelozia — nu anulează semnificația lui de ansamblu: trăind gelozia, toți eroii romanelor lui Holban descoperă semnificația ultimă a existenței și își trăiesc anticipat moartea. Legarea eroticii de resorturile ultime ale vieții poate fi urmărită ca simptomatologie ce se verifică permanent: Eros cheamă inevitabil pe Thanatos, într-o îngemănare de care autorul este conștient pagină de pagină. Chiar și în romanele unde experiența erotică pare a se consuma la un nivel monden-frivol, cu „exerciții periculoase" ce amintesc de secolul al XVIII-lea (*Jocurile Daniei*), finalul marcat de presimțirea sfîrșitului așază scrierea în aceeași serie tragică. Schema blecheriană este prezentă aici cu claritate, deși în modul unilateral ce face farmecul prozei lui Holban.

Soluții parțiale și amabile sînt destul de numeroase. Să notăm iubirea perversă pentru mama sa a eroului din *Music Hall* de Al. Robot, mania de colecționar a lui Mihail Sebastian din *Femei* (artistul de factură bulevardieră domină pe gînditor), mentalita-

tea eroului principal din *Accidentul*, unde emfaza donjuanescă este permanent contrabalansată de aspirația spre o iubire în stare pură, indiferentă la variațiile individuale.

Peste tot, însă, iubirea este transformată în eros, iar erosul — în poartă de pătrundere spre lumea nevăzută. Iată o dinamică particulară a prozei tinere din deceniul patru, căreia *Întîmplările...* îi pot servi de paradigmă.

d) *Lumea obiectelor*, în același timp derizorii și semnificative, populează *Întîmplările...* cu o prezență neliniștitoare și fascinantă. Constatăm aceeași ambiguitate în relația cu obiectele ca și în cazul relației cu alte elemente ale lumii. În romanul lui Blecher, zona obiectelor e cu mult mai întinsă decît altele.

„În obiecte mici și neînsemnate: o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragile și inactuale, ce parcă suferă de o gravă boală internă, o tandră scrumieră de faianță verde, modelată ca o frunză de stejar, veșnic mirosind a cenușă stătută; în simpla și elementara aducere-aminte a ochelarilor cu lentilă groasă ai bătrînului Samuel Weber, în astfel de mărunte ornamente și lucruri domestice, regăsesc toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie esențială a inutilității lumii, care mă înconjoară de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite. Materia brută — în masele ei profunde și grele de țărînă, pietre, cer sau ape — ori în formele ei cele mai neînțelese, florile de hîrtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticile lor spirale interioare, ori statuile colorate — m-a ținut întotdeauna, închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om" (p. 36);

„Impresia generală și elementară de spectacular devenea o adevărată teroare îndată ce intram într-un panopticum cu figuri de ceară. Era o spaimă amestecată cu un fel de vagă plăcere și oarecum cu senzația aceea bizară pe care o avem fiecare cîteodată de a mai fi trăit cîndva într-un anumit decor. [...] Personagiile de ceară erau singurul lucru autentic din lume; ele singure falșificau viața în mod ostentativ, făcînd-

parte, prin imobilitatea lor stranie și artificială, din aerul adevărat al lumii. Uniforma ciuruită de gloanțe și pătată de sînge a vreunui arhiduce austriac, cu figura galbenă și tristă, era infinit mai tragică decît orice moarte adevărată. Într-o ladă de cristal zăcea o femeie îmbrăcată în dantele negre, cu fața lucioasă și palidă. Un trandafir uluitor de roșu stătea fixat între sîni, iar peruca blondă la marginea frunții începea să se dezlipească, în timp ce în nări palpita culoarea roză a fardului și ochii albaștri limpezi ca sticla mă priveau imobili. Era imposibil ca femeia de ceară să n-aibă o semnificație adîncă și turburătoare pe care nimeni n-o știa" (p. 42—43).

Dacă am văzut în Blecher și, prin extindere, în proza deceniului patru o prefigurare a gîndirii existențialiste, am putea ușor vedea în această pagină o premoniție a „reificării realității", proclamată de o anumită proză din ultimii ani. Ar fi o iluzie : obiectele lui Blecher nu semnifică reducerea lumii la aspectul material infinit (un fel de metonimie largă, epuizînd semnificația lumii), ci sînt, dacă putem spune astfel, *obiecte metafizice*, obiecte purtătoare ale unui mister intrinsec, pe care conștiința se străduiește inutil să-l pătrundă. Vehicule de taină, ele devin terifiante. Înțelegem că este vorba de același mister aflat dincolo de eros, adică de ultima esență, incognoscibilă, a lumii. Blecher și, o dată cu el, proza anilor '30 cred cu tărie în semnificația ocultă a realității și sînt departe de a concepe lumea drept o suită de suprafețe materiale, îndărătul cărora nu se găsește nimic. La limită, varietatea concretului ce ne înconjoară — altul și mereu același — ar fi dovada supremă a inexistenței lumii, a aparenței ridicate la rang de dogmă. Toate obiectele din *Întîmplări...*, melancolice și tragice, sînt tot atîtea văluri ale Mayei, sfîșiate la infinit. De aici preferința maladivă a lui Blecher pentru panopticum și pentru artificiul declarat : fiind „de două ori false", obiectele din panopticum consumă pînă la capăt ideea de obiect.

Descrierile obiectuale exprese — adică detașarea suprafeței materiale a lucrurilor pentru identificarea, dincolo de ea, a unei hiper-realități inomabile — sînt

extrem de numeroase în *Întîmplări...* Starea specială de spirit a autorului, o „stare de grație inversă", angoasa, este provocată mai ales de obiecte sugerînd falsitatea, artificiul. Atracția pentru *pacotille* domină proza blecheriană; obiectele la puterea a doua vor fi vînate de erou cu predilecție. („Am avut întotdeauna o atracție bizară pentru afublările feminine și pentru obiectele artificiale ieftin ornamentate" — p. 43.)

E greu de știut în ce măsură Blecher își dădea seama că demersul său de „demascare a obiectelor" săpa temeiurile înseși ale ideii de proză: de cîteva secole, proza se hrănise cu obiecte și își desfășura trama într-un decor material, într-o lume prin excelență concretă. Anulînd această lume și demonstrîndu-i golul existențial, Blecher punea sub semnul întrebării însăși ideea discursului prozastic comun. *Întîmplările...* ies din cadrele admise ale prozei. Roman în ultimă instanță spiritual, exercițiu anti-material, *Întîmplările...* anulează ideea de discursiv și de plasare a acțiunii într-un cadru acceptat: dacă totalitatea contingentului rămîne sub semnul întrebării, atunci fabula desfășurată în acel contingent rămîne fără sens.

Pe un asemenea drum, Blecher nu putea fi urmat de mulți scriitori. Este, probabil, nucleul blecherian cel mai puțin productiv în proza anilor '30 și nu fără motiv. O viziune ce anulează însăși ideea de proză a atras puțini dintre tinerii autori îmbătați de „experiment" și decși să profite la maximum de tot ceea ce cadrul prozei le putea oferi. Totuși, unele reveniri ale nucleului există: Constantin Fîntîneru, în *Interior*, își poartă eroul prin crize mai degrabă psihologice; cînd criza schizoidă a eroului atinge punctul maxim, reacția sa e tipică: fixarea unui obiect anodin care, în acea clipă, reprezintă unicul recurs al personajului principal. E mai degrabă o terapie *ad hoc* decît o viziune supra-fenomenală a obiectelor.

Obiecte invadatoare, care își pierd sensul inițial pentru a fi investite cu puteri spirituale, există în mai multe romane ale deceniului. Ele se configurează într-un nucleu semnificant doar în opera lui Mircea Eliade: obiectul-fetiș al prozelor sale este cartea. La un astfel de autor, cartea rămîne permanent atît obiect,

Scanned with OKEN Scanner

cît și vehicol spiritual. Ca obiect, participă la trama narativă „normală" sau de suprafață; ca vehicol spiritual, formează resortul ascuns al romanului, figura ultimă a spiritului său. Există cel puțin două romane — *Lumina ce se stinge* și *Secretul doctorului Honigberger* — în care revelația romanescă se bazează pe o carte-fetiș; la început ea este un obiect accidental într-o bibliotecă, apoi mijlocește accesul la mister. Este un *topos* specific acestui romancier, concomitent obsedat de autenticitate și de cultură.

La Blecher, suita de obiecte formează decoruri, cu aceeași semnificație. „În ansamblul lor, obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă însoțea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentații factice și triste" (p. 38). Dacă obiectele individuale sînt simboluri ale vacuității, decorurile nu vor fi altceva decît alegorii ale aceleiași vacuități, raportul dintre ele fiind cel dintre simbol și alegorie. Conform aceleiași logici, vor fi preferate decorurile de bîlci, adică cele mai perisabile alcătuiri umane, tranzitorii prin definiție.

„În afară de panopticum, bîlciul din luna august îmi aducea multe alte tristeți și exaltări. Spectacolul lui amplu se umfla ca o simfonie, de la preludiul panoramelor izolate, ce soseau cu mult înaintea tuturor și indicau tonul general al bîlciului, ca notele răzlețe și prelungi ce anunță la începutul bucății de concert tema întregii compoziții, și pînă la finalul grandios, plesnind de urlete, pocnete și fanfare, în ziua temeiului, urmat de tăcerea imensă a cîmpului rămas pustiu" (p. 46);

„Toată reprezentația avea acolo un aspect improvizat și nesigur. Vîntul nopții adia rece peste capetele spectatorilor și sus, deasupra noastră, toate stelele sticleau pe cer. Eram pierduți într-o baracă de bîlci, rătăciți din haosul nopții în punctul spațial infim al unei planete. În punctul acela, pe planeta aceea oameni și cîini jucau pe o scenă: oamenii aruncînd în aer diferite obiecte și prinzîndu-le, cîinii sărind prin cercuri și umblînd în două labe. Unde se petreceau toate acestea? Cerul deasupra noastră părea încă și mai imens..." (p. 47).

Bîlciul deșertăciunilor, existența, este privit de Blecher prin prisma primului termen al sintagmei, tradus *ad litteram*; în fragmentele transcrise mai sus, se insinuează rapid alegoria dispariției. Atracția naratorului pentru ceea ce am putea numi „spațiu de ficțiune" pare la fel de acută ca pentru obiectele fictive. Într-una din cele mai tipice scene ale *Întîmplărilor...*, eroul se strecoară într-un teatru pustiu și, în cabina sufleurului (ce joacă în ocurență rolul de centru absolut al spațiului fictiv), încearcă angoasa și deliciile celui ce se află deodată în proximitatea existentului. Un soi de bîlci, adică o suită fictivă și coerentă de „obiecte" rămîn pînă la urmă casa bătrînului Weber, camera de la mansardă pe fereastra căreia eroul privește lumea etc. — decoruri de carton, pe care privirea avizată a naratorului le descompune.

De puține ori această terifiantă dominantă a prozei lui Blecher a „produs" și alte texte. Romanul *Music Hall* al lui Al. Robot ar fi singurul exemplu paralel, deoarece autorul a ales același spațiu fictiv al teatrului ambulant și falsa strălucire a circului. Fuga eroului din această lume în finalul romanului semnifică însă abandonarea „non-realității" alegoriei în favoarea „realității" lumii obiective. Al. Robot continua deci să creadă în lumea adevărată, aflîndu-se pe o treaptă de inocență avansată în comparație cu Blecher.

Prin extindere, circul sau bîlciul oferă un spațiu general, spațiul marginal și marginalizat al existenței. Convențional, îl putem numi *spațiul provinciei*, deși provincia nu trebuie înțeleasă aici într-o accepție geografică. Romanul lui Blecher începe într-o provincie spirituală căreia autorul nu i se poate smulge:

„Unul din aceste spații se afla în parcul orașului într-o poiană mică din capătul unei alei, pe unde nu se plimba niciodată nimeni. Tufișurile de măceși și salcîmi pitici care o înconjurau se deschideau într-o singură parte spre peisagiul dezolant al unui cîmp pustiu. Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit. Tăcerea se depunea densă pe frunzele prăfuite, în căldura stătută a verii. Din cînd în cînd se auzeau ecourile trompetelor de la regimente. Chemările acelea prelungi în deșert erau sfîșietor de triste. [...] Departe aerul încins de soare

tremura vaporos ca aburii transparenți ce plutesc peste un lichid care fierbe. Locul era sălbatec și izolat; singurătatea lui părea fără sfîrșit" (p. 7—8).

După cum obiectele formînd decoruri sînt semne ale neantului, mesageri ai vacuității absolute, tot astfel locul unde ele se află devine spațiul existenței noastre. Metafizica angoasantă a obiectelor se transmite și asupra spațiilor care le conțin. Provincia lui Blecher este locul marginalizat al vieții. Toți sîntem provinciali, pare a spune naratorul din *Întîmplări...*, deoarece omul va fi pururi condamnat la un trai de „provincie" în raport cu „capitala" existentului, cu esența ontologică la care nu are acces. „A identifica locurile reale și locurile binevoitoare e la fel de dificil, dacă respectăm textul lui Blecher, ca a le deosebi unele de altele. [...] În fond, nu există locuri benefice și locuri malefice: există un singur fel de locuri care, uneori, prin cine știe ce potrivire a aștrilor, oferă protecție ființei personajului iar alteori o amenință și o persecută" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, Minerva, 1983, p. 69, 72).

Persistă în *Întîmplări...* o suprafață textuală ce captează semnele tradiționale ale unui topos provincial românesc, de la Bacovia și Sadoveanu pînă la Cezar Petrescu: decorul mizer, visarea retezată, fanfara regimentului, bîlciul anual, tristețea autumnală etc. Dar prezența lor la Blecher nu trebuie să ne inducă în eroare: nu este vorba de provincia bacoviană sau de „locul unde nu s-a întîmplat nimic", ci de o provincie abstractizată, loc simbolic al existenței. Prin provincia lui Blecher (prin casa umilă, prin maidanul unde are loc bîlciul sau prin cușca sufleurului) trece *axis mundi*. Provincia lui nu este nici *locus horribilis*, nici *locus amoenus*, ci pur și simplu spațiul existentului, învelișul ambiguu de care existentul nu mai poate fi separat.

Acest mod de a descoperi o provincie esențializată se face simțit în proza tînără a deceniului patru. Există pornirea unanimă de a reabilita provincia în numele valorilor sale universale. Fascinația orașului mic oferă punctul de plecare pentru proze extrem de variate, de la *Orașul cu salcîmi* al lui Mihail Sebas-

tian pînă la *Ioana* lui Anton Holban. În *Huliganii*, Mircea Eliade schiţează chiar o teorie coerentă asupra virtuţilor excepţionale ale provinciei, iar unul dintre eroii-mesageri ai autorului, Dragu, demonstrează elocvent inexistenţa provinciei spirituale. Pe de altă parte, pasiunea pentru oraşul mic, la Anton Holban şi Mihail Sebastian, coincide cu mania ambulatorie, cu desele călătorii în străinătate concepute ca tot atîtea experienţe spirituale. Cele două porniri nu se contrazic, dimpotrivă: la fel de îndrăgostit de Paris şi de Fălticeni (Anton Holban), visînd perpetuu la „oraşul cu salcîmi" şi la poetica implicită a vizelor din ţări depărtate pe un paşaport (Mihail Sebastian), prozatorul experimentalist al deceniului patru întreprinde o demonstraţie unitară — şi anume aceea că nu există periferie sau centru, că orice loc poate deveni spaţiu, simbol al cadrului existenţei.

Într-o provincie fără nume ca şi cea din *Întîmplări...* începe romanul lui H. Bonciu, *Bagaj*; pe aceeaşi aspiraţie blecheriană, talentul redus şi sensibilitatea pur epidermică a autorului fac din *Bagaj* o *ébauche* eşuată pentru *Întîmplări...*.

e) *Obsesia thanatică*, uneori transformată în thanatofilie, denumeşte un alt nucleu esenţial din romanul lui Blecher. Dreptul de a spune totul asupra morţii a fost formulat teoretic în numele autenticităţii la care aspira întreaga generaţie; într-o semiotică generală a romanului blecherian, acest nucleu formează o constelaţie fermă cu sexualitatea şi cu boala, ca fază ultimă a unei evoluţii. Thanatos este consecinţa logică a unui eros înţeles în mod special şi a unei atracţii spre maladie concepută pe linie pur spirituală.

„Într-o zi asistai la înmormîntarea copilului unuia dintre fotografii ambulanţi. Uşile panoramei erau larg deschise şi, înăuntru în faţa fundalului pentru fotografiat, zăcea pe două scaune sicriul descoperit. Pînza din spate reprezenta un parc splendid cu terase în stil italian şi coloane de marmură. În acest decor de vis, cadavrul mic cu mîinile încrucişate pe piept, în haine de sărbătoare, cu beteală de argint la cheutoare, părea cufundat într-o inefabilă beatitudine. Părinţii copilului şi diferite femei plîngeau deznădăjduit în jurul

sicriului, în timp ce afară fanfara circului cel mare, împrumutată gratuit de director, intona grav o serenadă din *Intermezzo*, bucata cea mai tristă din program. În momentele acelea, mortul era desigur nespus de fericit și liniștit, în intimitatea păcii lui profunde, în tăcerea nesfîrșită a parcului cu platani. În curînd însă fu smuls din solemnitatea în care zăcea și încărcat într-o căruță, pentru a fi dus la cimitir în groapa umedă și rece care îi era destinată" (p. 51);

„Înmormîntarea avu loc pe o zi caniculară de vară: nimic mai trist și mai impresionant decît o înmormîntare în plină căldură și lumină a soarelui, cînd oamenii și lucrurile apar puțin mai mari, în vaporii fierbințelii, ca priviți printr-o lupă. Ce puteau face oamenii într-o zi ca asta decît să-și îngroape morții?" (p. 65).

Am ales la întîmplare două fragmente ilustrative, dar numărul lor ar putea fi extins ușor, pentru că firul epic al *Întîmplărilor...* este punctat de morți succesive — a medicului ce se sinucide, a bunicului eroului, a copilului necunoscut, încercarea de sinucidere a naratorului însuși, moartea Eddei, ce personifica feminitatea etc. Lumea acestui roman este o lume în prăbușire, surprinsă în momentul basculării ei în neant. Nu mor doar personajele narațiunii, ci și casele, decorul de provincie, fructele și legumele, pămîntul însuși sub forma degradată a noroiului. Moarte devine însăși schimbarea anotimpurilor. Punerea în scenă a spectacolului lugubru rămîne o înșiruire de obiecte, iar atmosfera din cele două tablouri descrise mai sus e interșanjabilă: sub indiferent ce formă, a unui copil sau a unui bătrîn, moartea îi provoacă naratorului din *Întîmplări...* atracția ultimei întrebări fără răspuns. Dispariția e componenta de bază a proiectului spiritual tradus de textul lui Blecher.

În perspectiva metafizică a romanului, unde fiecare gest este perfect calculat, există scene simbolice care măresc doza thanatică a textului. „Cîteva zile după înmormîntarea bunicului se căsători Paul Weber", începe premonitoriu capitolul VIII al romanului. Desfășurarea hieratică a serbării de nuntă menține o ambiguitate programată între două ritualuri opuse:

„Mesele pentru invitați se întindeau albe în curte pe un singur rînd; la poartă se strînseseră toți vagabonzii orașului; cerul avea o culoare indecisă de lut galben; domnișoarele palide în rochii de mătase albastră și roză împărțeau bomboane mici argintate. Era o nuntă. Muzica scîrțîia un vals vechi și trist; din cînd în cînd, ritmul lui se umfla, creștea și părea că se înviorează, apoi melodia se subția din nou, din ce în ce mai mult, pînă ce nu rămînea din ea decît firul metalic al flautului singur" (p. 66—67).

Semnele funebre ale scenei („mesele... albe", „cerul... de lut galben", „domnișoarele palide", „bomboane... argintate", „vals vechi și trist", „flautul singur") fac indispensabilă și, totodată, inutilă propoziția-cheie din mijlocul fragmentului: „Era o nuntă". În fond, cele două ceremonii prezintă aceeași sferă semantică și ascund același gol.

În generația '30, obsesia dispariției a căpătat forme persistente și dintre cele mai variate. Toate romanele lui Holban se învîrt în jurul acestei teme — fie că este vorba de moartea propriu-zisă (*O moarte care nu dovedește nimic*), de moartea ratată și tot timpul pîndită (*Ioana*), de moartea simbolică prin separare și absență (*Jocurile Daniei*). În primul dintre romanele evocate, o scenă onirică celebră îmbină grotesc ceremonia înmormîntării cu aceea a căsătoriei, refăcînd modelul din *Întîmplări*... Permanența morții atinge în romanele lui Holban aceeași intensitate ca la Blecher: ea marchează partea de umbră perpetuă din orice acțiune și din orice gînd al personajelor. Aceeași situație în opera lui Camil Petrescu: moartea violentă, în război, sau sinuciderea din cauza iubirii imposibile (Fred Vasilescu, G. Dem. Ladima) atestă o psihologie comună; dar această moarte epică este diferită de extincția universală din *Întîmplări*... Mai aproape de Blecher se află, la acest capitol, H. Bonciu sau Constantin Fîntîneru. La cel dintîi, moartea sordid-provincială pîndește personajele: eroul principal din *Bagaj*, Ramses, moare ucis cu o frigare pe o movilă de gunoi, alt personaj este transformat într-o uriașă friptură, Marcu Fișic are aceeași moarte la limita mizeriei, naratorul pare că urmărește cu voluptate, într-un pasaj

mai degrabă dubios, propria sa moarte. Dispariția mizeră amenință în toate paginile *Bagajului*, în variante oribile sau grotești. Oricum, Bonciu mizează mai ales pe efectul narativ. Alt roman tipic pentru atestarea aceleiași psihologii este *Interior*: în momentele de apogeu al crizei neurastenice, ideea morții îi aduce eroului mîngîiere. („În cele din urmă mă gîndesc la moarte; îmi produce plăcere. E un sentiment fin, ușor, se topește peste conștiință ca un praf... Încerc să mă văd mort, o senzație de margini de conștiință, de voluptate largă" — ed. cit., p. 69.) Însă fervoarea naturistă, aproape dionisiacă, a lui Fîntîneru acceptă numai ocazional aceste stări-limită; naratorul trece ușor peste ele, fără să le aprofundeze semnificația.

Prozatorul la care atracția thanatică implică o clară dimensiune spirituală rămîne Mircea Eliade. Limita inexorabilă a vieții obsedează pe tînărul romancier încă de la primele compuneri. În *Huliganii*, problema crucială a fiecărui tînăr este moartea — așteptată, refuzată, pîndită. Fiecare viață din acest roman se definește prin raportul ei constant cu dispariția vieții. Sinuciderea, limitarea vieții dintr-un impuls creator, moartea gratuită, accidentul — totul apare la Eliade într-o varietate aproape suspectă. Spre deosebire de viziunea lui Blecher, permanența ideii morții ridică spectaculos personajelor eliadești apetitul de a trăi și de a crea. Umbra lui Thanatos le împinge spre frenezie vitală, în asemenea măsură încît această umbră excită viața și o proclamă triumfător. În două conștiințe de factură opusă, Blecher și Eliade, aceeași obsesie dă rezultate opuse, atît sub raport psihologic, cît și scriptic.

Am examinat unele nuclee semnificative ale romanului *Întîmplări în irealitatea imediată*; textul acesta extrem de dens se coagulează în jurul a numeroase unități de semnificație care nu pot fi epuizate. Am ales doar cîteva dintre cele mai tipice pentru romanul în cauză și pentru proza anilor '30. Toate au fost enunțate în primele capitole ale cărții, uneori sub forma concentrată a paragrafelor pe care le-am transcris.

Scanned with OKEN Scanner

Există însă și alte nuclee, diseminate verbal și care nu apar expres menționate, ci rămîn difuze de-a lungul textului, sub forma unei macro-unități semantice, identificabilă în unități lexicale, sintagme și secvențe recurente. Una dintre aceste unități de semnificație ar putea fi numită *Amoralitatea*: mostră de semnificație recurentă, ea străbate principalele episoade ale *Întîmplărilor*...

Eroul narator se lasă cu plăcere sedus de un prieten, adolescent și el; atrage fetițe în ganguri întunecoase pentru a le iniția erotic; se culcă cu sora prietenului său în timp ce acesta este plecat; urmărește o femeie necunoscută pe stradă, apoi face un act de umilință gratuită — rămîne nemișcat în mijlocul grădinii, ca o statuie, pînă noaptea tîrziu; susține cu prietenul său, Ozy, dialoguri fără sens, lipsite de referent real; se cufundă în noroi din pura plăcere a autoflagelării etc. Nu atît extravaganța gesturilor contează, cît aerul de naturalețe cu care sînt făcute. Contrazicere deliberată a moralei curente? Mai degrabă intenția de a sugera că scriitura trebuie să fie indiferentă la normele moralei, contrazicîndu-le spontan, conform unei logici epice intrinsece.

Amoralitatea nu înseamnă în *Întîmplări*... nihilism, ci afirmare. Proza deceniului patru se afla în căutarea unui nou model de existență și credea a-l găsi în ieșirea din cadrele comportării comune. O îndepărtată urmă a mentalității *épater le bourgeois* rămăsese, desigur, dar ea conține mai mult decît frondă. În acel deceniu fast al literelor noastre, proza avea pretenția oarecum exagerată de a impune un nou tipar existențial.

Modelul blecherian se dovedește de data aceasta productiv în cel mai înalt grad: toată literatura deceniului e plină de „tineri furioși", caracterizați prin disprețul față de conviețuirea obișnuită. H. Bonciu face, în cele două romane citate, apologia personajului care trăiește numai din gesturi bizare, la limita grotescului. Infinit mai coerent, Anton Holban a anunțat încă din *Romanul lui Mirel* culorile — din punct de vedere etic — pentru întreaga sa operă: toate personajele masculine centrale, de la Sandu pînă la eroul din *Jocurile Daniei*,

reprezintă reeditări în variante tot mai perfecționate ale lui Mirel. Mirel e personificarea sadismului adolescent și a vocației de a căuta amorul imposibil prin indiferent ce mijloace. Textul lui Holban menține, aparent, o mare discreție; dar amoralitatea lui este profundă și totală, afectînd substanța personajelor.

Cît despre Mircea Eliade, el a imaginat chiar un termen *ad hoc* pentru a denumi pe tînărul revoltat al deceniului patru: „huligan". În romanul cu acest nume, denotația termenului aparține autorului, care imaginează o suită de tineri talentați, uneori geniali, dar care trăiesc în răspăr cu morala curentă. Huliganii lui Mircea Eliade seduc și abandonează, împing la sinucidere, fură, sînt vinovați direct de moartea părinților, iar în privința reușitei sociale au principii selective: „Petre (un *alter ego* al autorului) ar fi preferat să se ridice prin alte mijloace, să ajungă bogat printr-o femeie sau printr-un furt și apoi să aibă destulă putere și să se poată face ascultat. Îi era penibil să sufere sau să facă vreun compromis ca artist; ca om, nu avea nici un scrupul" (*Huliganii*, vol. II, Cultura Națională, 1935, p. 31). Această generație care voia totul și cît mai repede se dispensa de înaintași și visa un nou tip de scriitor, cel al experiențelor totalizante. Ea ataca morala curentă nu doar pe terenul vizibil al tabu-urilor seculare, ci pe acela mai important al statutului existențial propriu scriitorului. Un scriitor trebuia să fie în același timp savant (Mircea Eliade, Camil Petrescu, Ion Biberi), ziarist (toți membrii grupului de care ne ocupăm), îndrăgostit de teatru și meloman (M. Sebastian, Anton Holban), filosof (Camil Petrescu, Mircea Eliade), istoric și critic literar (Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Constantin Fîntîneru), mare călător și ambasador al culturii noastre în străinătate etc. etc. Dar ce nu trebuia să mai fie un scriitor! Desigur, și un campion al erotismului, sportiv de performanță, strateg militar, perfect om de lume, profesor — la propriu și la figurat — pentru generația următoare.

Sfidarea etică fundamentală pe care „modelul Blecher" o aduce împreună cu generația lui constă tocmai în îmbogățirea programatică a unui concept de bază. Și aici, reforma a încercat să fie totală. Presimțind, vis-

ceral, ceea ce avea să urmeze, generația s-a străduit să experimenteze în doar cîțiva ani cît mai multe și cît mai variate forme de existență. Dispariția în plină tinerețe (M. Blecher, Anton Holban, Mihail Sebastian) a confirmat în chip tragic premoniția. Noua morală pe care acești scriitori încercau s-o instituie se clădea la marginea prăpastiei.

Cuplat cu nucleul semnificativ al „amoralității" se află un altul, pe care l-am putea numi al „tinereții". În virtutea celor spuse pînă aici, obsesia vîrstei tinere devine mai mult decît explicabilă. În *Întîmplări...* eroul-narator este un adolescent, iar personajele principale sînt toate tinere: Walter, Paul, Ozy, Edda, fetița necunoscută, Eugen, Clara. S-ar zice că viața semnificativă din *Întîmplări...* este doar viața trăită la începutul ei. Bătrînii, biete umbre, relegați într-un ghettou spiritual, nu fac decît să incomodeze prin prezența lor pe tinerii eroi principali. Lumea lui Blecher poartă ca semn distinctiv creșterea incompletă, retardarea programată în spațiul tinereții veșnice sau al regresiunii infantile. O carte despre tineri care trăiesc și mor este și romanul *Inimi cicatrizate*. Se pare că refugiul în tinerețe a devenit o modalitate disperată de a te apăra în fața morții: oamenii maturi (pe care generația îi respinge) sau bătrînii (pe care generația îi detestă) sînt suspecți tocmai pentru că poartă, involuntar, semnul morții.

Dacă structura ostentativ juvenilă a *Întîmplărilor...* s-ar putea eventual explica prin biografia autorului lor, prin dispariția lui cu totul prematură, în schimb recurența impresionantă a aceluiași model în proza deceniului nu mai are doar suport biografic: aproape toți romancierii experimentaliști „exaltă" tineretul în mod naiv, conferind unui dat biologic valoare transcendentală. „O! bătrîni cu părul alb! Îi disprețuiesc din adîncul sufletului pentru liniștea lor!", exclama Constantin Fîntîneru — iar afirmația sa va fi subscrisă cu o impresionantă unanimitate (*Interior*, p. 109). Solidaritatea de generație formează o bună parte din substanța primului roman al lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste...*; Anton Holban face din tinerețe virtutea primordială a eroilor săi; finalul puțin diferit

al *Jocurilor Daniei* în raport cu celelalte romane provine, poate, și din faptul că partenera a preluat aici rolul tînărului fără complexe. Simpatia pentru bătrîni ia forme protectoare sau amuzate, cu singura excepție a registrului tragic din *Bunica se pregătește să moară*, unde accidentala identitate existențială nepot-bunică anulează vîrsta. Mihail Sebastian este și el obsedat de trecerea tinereții (pragul celor 30 de ani simbolici are o mare importanță pentru eroul romanului *Accidentul*), iar Mircea Eliade forjează o adevărată mistică a tinereții. Toți protagoniștii romanelor sale se prezintă sub forma unor „tineri lupi", avizi de tot ceea ce viața poate oferi : cultură, iubire, afirmare socială, putere, bogăție. „Huliganul" nu poate fi decît tînăr. Nu ne mai referim la multitudinea textelor teoretice și explicative (interviuri, articole) care, în cazul lui Mircea Eliade, dublează abundent epica.

Toată această invazie de tinerețe este o permanentă conjurare a morții. Romanul deceniului patru trăiește în angoasă și se hrănește din ea. Apologia tinereții este apologia stării în care moartea ar fi încă departe. Apologia aceasta însă nu poate pune în umbră poziția tragică a tineretului însetat de viață. Un erou din *Huliganii* o spune explicit, anticipînd proba istoriei : „Dar moartea noastră, a tinereții de astăzi, va fi cu totul alta. Noi vom muri cu toții, milioane de tineri, vom muri strînși unul într-altul și nimeni nu se va mai simți singur" (vol. II, p. 162). Și fraza era scrisă la 1935.

Concluzia analizei de pînă acum trebuie să fie tot de ordin stilistic. Unitățile de semnificație observate reunesc pînă la urmă texte înrudite. Există o structură comună a romanului experimentalist din deceniul patru, chiar dacă la prima vedere nu poate fi nimic comun între romanul „negru" al lui Blecher și compunerile mondene ale unui Mihail Sebastian, între limita negației la care ajung *Întîmplările...* și avîntul vital al lui Mircea Eliade. Totuși, dacă trecem dincolo de trama narativă, de pretextul epic și de atmosferă, se profilează înrudirile profunde. Cele cîteva nuclee de semnificații, centrii semantici ai textului, produc aproximativ același tip de roman. O listă a

structurilor stilistice stabile din romanele de care ne ocupăm ar fi lungă și fastidioasă. Ne oprim cu titlu de exemplu la cîteva mai frapante :

— Textele iau forma confesiunii sau a mărturisirii esențiale. Examinînd cazurile invocate pînă acum, observăm nu doar redactarea privilegiată la persoana I, ci și aerul de destăinuire capitală pe care îl au toate aceste romane. Concomitent prime și ultime, scrierile acestea, părînd a nu mai lăsa loc după ele la nimic, sînt ultimul cuvînt al personajului-narator, deseori confundabil cu însuși autorul. Melodia inițială din Blecher („Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu") pare a fi acționat cu o unică forță iradiantă, molipsind nenumărate narațiuni. H. Bonciu și Constantin Fîntîneru adoptă modelul fără nici o schimbare. Mărturisiri ultime, la limita dintre viață și moarte, sînt și romanele lui Holban. Chiar formulele mai tradiționale și mai disponibile, povestirile de factură clasică, au în centrul lor de multe ori același tip de mărturisire esențială (*Maitreiy*, *Domnișoara Christina*, *Secretul doctorului Honigberger*), interzicînd parcă posibilitatea oricărei prelungiri ulterioare. Sînt ultimul cuvînt al autorului lor. Între *Întîmplări...* și jurnalele fictive din *Patul lui Procust* se află o întreagă lume epică, însă construită pe același model narativ ;

— Firul epic se vede redus substanțial în romanul de care ne ocupăm, devine parcă fără interes, se scurge în marginea preocupărilor importante. Nu numai la Blecher, dar și la Bonciu, Fîntîneru, Mircea Eliade avem a face cu „jurnale filosofice", nu cu romane. Blecher atinge gradul zero a ceea ce N. Manolescu numea „roman fără subiect". Consecințele acestei opțiuni sînt mai mult decît vizibile : scenele elocvente au loc o singură dată, personajele semnificative ale romanului apar și ele o singură dată. La Blecher, atît Walter, cît și fetița necunoscută, medicul Ozy, Clara, Eugen etc. se ivesc o singură dată și dispar în întunericul uman din care au răsărit. Dar scena căreia îi sînt protagoniști devine în consecință un simbol saturat de semnificații. În sintagmatica acestui tip de roman, cruciala „scenă-per-

sonaj", niciodată repetată, polarizează toate virtuțile semnificative ale romanului întreg.

În grupul analizat, unele romane reproduc întocmai schema lui Blecher : este cazul romanelor lui H. Bonciu, unde fiecare personaj nu luminează decît cîte o scenă și dispare. Și eroii din *Interior* (aceeași formulă epică) ascultă de imperativul unicei apariții. Alte romane se îndepărtează însă de schema oarecum ciudată a firului continuu (mai ales cele ale lui Mircea Eliade), iar romanele lui Mihail Sebastian și Anton Holban ocupă o poziție intermedie. Însă chiar la Mircea Eliade sau Anton Holban (autori ai unor romane de construcție tradițională), urmele schemei blecheriene par recognoscibile : personajele episodice au și ele vocația unicei apariții, a *ponctualității*, într-o galerie uneori numeroasă și pitorească (precum în *Lumina ce se stinge* sau *Huliganii*). În fine, chiar și în aceste romane narațiunea nu mai are importanța obișnuită, se tinde spre modelul an-epic, spre povestirea epurată de contingent.

Aceste fapte stilistice rămîn subordonate unui singur scop, supranarativ : povestirea cu valoare de model, narațiunea existențială, se dispensează de argumentare epică și de suportul faptelor. Contingentul trebuie redus la maximum. Diminuarea și apoi dispariția epicului au sensul renunțării la accident și la fortuit în favoarea unei scheme abstracte, a existenței universale. Într-o terminologie deja impusă, romanele tipice ale deceniului patru tind spre modelul „corintic" ;

— În fine, romanul tînăr al deceniului a fost contemporan cu ultimele valuri suprarealiste. Autori versatili, ca H. Bonciu, au făcut în romanele lor loc elementelor suprarealiste, de multe ori sub forma unor ingrediente dubioase. Dar modelul canonic, modelul Blecher, arăta la acest capitol cu totul altfel : realitatea căpăta și aici forme arbitrare sau alogice, însă prinse într-o frază perfectă, artistă, elaborată de un calofil ratat.

„Cînd ajunsei în piață oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în brațe jumătăți de vite roșii și vinete, umede de sînge, înalte și superbe ca niște prințese moarte. În aer mirosea cald a carne și a urină ; măcelarii atîrnau fiecare vită cu capul

în jos, cu privirile globuloase și negre îndreptate spre podea. Ele se înșirau acum pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mătăsurilor și limpezimea turbure a gelatinei. [...] Carnea proaspătă strălucea catifelată ca petalele unor trandafiri monstruoși, hipertrofiați. Zorile se făcură albastre ca oțelul; dimineața rece cînta cu un sunet profund de orgă" (p. 69);

„Ploaia spăla în grădină florile și plantele veștede. Toamna aprindea în ele incendii arămii, roșii și vinete ca niște flacări ce strălucesc mai tare înainte de a se stinge. În piață, apa și noroiul curgeau despletite din mormanele enorme de zarzavat. În tăietura sfeclelor apărea deodată sîngele roșu și întunecat al pămîntului. Mai încolo zăceau cartofii buni și blînzi, lîngă grămezile de capete tăiate ale verzelor înfoiate. Într-un colț se ridica mormanul de exasperată frumusețe a bostanilor umflați și hidoși, plesnind din toată coaja lor întinsă, de plenitudinea soarelui băut o vară întreagă" (p. 87).

Pasajele citate nu sînt singurele. Halucinațiile eroului în clipa tentativei de sinucidere iau forme desprinse din desenele lui Brauner sau Maxy; se vede un cap „extraordinar de frumos", făcut din lame fine de carne subțire, în care degetul se înfundă ca într-un cauciuc; cînd vîntul suflă, „obrazul se unduia ca valurile unui lan de grîu". Jocul suprarealist, extrem de limitat și funcțional, nu invadează niciodată scrisul lui Blecher, ci se menține în limite rezonabile, cu funcție demonstrativă precisă. Transmutările materiale din paginile transcrise mai sus amintesc tablourile lui Arcimboldo. Ele însă nu poartă semn decorativ, ci au menirea de a anula semnificația materiei. Pentru Blecher, există doar fondul spiritual al lumii, întruchipările ei materiale rămîn aleatorii și conjuncturale, acoperind același vid existențial. Jocul de inspirație suprarealistă ajunge grav, servind la demonstrarea unui adevăr descoperit de romancierul filosof.

Prin comparație, fragmentele suprarealiste ale lui H. Bonciu și Constantin Fîntînaru par modeste, dacă nu derizorii. Jenează legătura cu scandalul gratuit.

Scanned with OKEN Scanner

„Prietenul meu preferă să prindă femei. Le hipnotizează cu ochii lui ca de pisică și, după ce le sparge în patruzeci de bucățele, le lasă repetente" (H. Bonciu, *Pensiunea...*, p. 191). Gesturile aberante ale eroului neurastenic din romanul lui Constantin Fîntîneru se consumă și ele în gratuitul pur. Față de paginile lui Blecher, paginile acestor autori atestă cel mult coincidența în timp.

Alte elemente comune din structura de profunzime a romanelor de care ne ocupăm pot fi identificate prin investigații de același tip, adică de tip reducționist. Întrebarea care se pune este dacă le putem găsi tuturor un numitor comun, o marcă unificatoare. Una pare a se impune cu deosebire — și anume vocația tot mai abstractizantă a narațiunii. Situarea concretă nu lipsește în acest nou tip de roman, dar lumea fenomenală prezintă aici o importanță secundară; infinit mai importantă rămîne teza teoretică, demonstrația ascunsă în spatele faptelor.

În această tendință universală, *Întîmplările...* lui Blecher devin paradigmă: ele conțin narațiunea cea mai abstractă și mai teoretică dintre toate. Roman fără subiect, în care faptele au valoare simbolică sau pretextuală, el simbolizează noul tip de narațiune al deceniului, narațiune mult mai răspîndită decît ne putem închipui. Chiar autori prolifici și anecdotici, ca Mircea Eliade, ne propun prin narațiunile lor tot demonstrații teoretice, după cum în căutare de adevăruri teoretice sînt și Mihail Sebastian sau Anton Holban. *Întîmplările...* schematizează la maximum o pornire generală, pe care sensibilitatea maladivă a autorului a intuit-o cu precizie. În pletora de romane a deceniului patru, *Întîmplările...* simbolizează sensul inovației. Abia astăzi, după o jumătate de secol, statura modelatoare a lui Blecher străbate narațiunile grupului și încearcă să le rezume.

În concluzie, scriitura experimentalistă a deceniului patru a avut extrem de multe variante, între „depoziția" lui Bonciu, narațiunea tradițională a lui Mihail Sebastian și confesiunea chinuită a lui Anton Holban. Dacă i-am făcut sumara descriere a modelului structural plecînd de la paradigma Blecher, a fost pentru că nici

Scanned with OKEN Scanner

un alt roman al deceniului n-a sintetizat de o manieră mai pură tendințe atît de difuze. *Întîmplările...* cuprind, într-o impecabilă scriitură esențializată, teza de bază a noului roman: dezvăluirea polemică și completă a individualității. În numele experienței totale, nimic din ceea ce este uman n-a fost ocolit.

Blecher ajunge mai acut decît alții la concluzia logică: premisa duce la atingerea unei ciudate fenomenologii absolutizante, dar pe cale pur literară. Înaintea lui Camus și a lui Sartre, romancierii tineri ai deceniului patru au tras consecințele unor lecturi parțiale și personale din Heidegger, Jaspers și Husserl. A fost o lectură modelatoare, executată intuitiv de o întreagă generație. Interesul lui Blecher pentru Heidegger (atestat documentar) și cel al lui Camil Petrescu pentru Husserl (de domeniul notorietății) sînt numai articulațiile vizibile ale unui proces profund ce a afectat mentalitatea literară. *Întîmplările...* și narațiunile înrudite nu reprezintă decît traducerea în roman a unei dileme teoretice permanente — dezvăluirea laturilor pînă atunci ascunse ale individualității, fără ca discursul narativ să se transforme totuși în disertație. Printre Scylla și Caribda teoriei filosofice și aventurii narative se strecoară, cum pot, toate romanele de care ne-am ocupat. Spre deosebire de cele mai multe dintre ele, *Întîmplările...* au curajul să propună o formulă liminară și șocantă — aceea a discursului teoretic ce apelează la narațiune doar cît reclamă strictul necesar pentru producerea simbolului. Evident, e vorba de o soluție extremă. Dar la baza fiecărui „roman tînăr" din deceniul patru vom reîntîlni, fatal, modelul Blecher, selectat intuitiv din atmosfera literară a momentului.

Este și motivul pentru care nefericitul și veșnic tînărul autor al *Întîmplărilor în irealitatea imediată* devine — postum și neașteptat — un maestru, pe măsură ce proza scrisă la 1930 se depărtează în timp de noi.

Scanned with OKEN Scanner

Resentimentul naște proză

Despre nuvelele lui Vasile Voiculescu

Surpriza absolută pe care a reprezentat-o în literatura română apariția prozei lui Voiculescu nu și-a epuizat încă semnificațiile : sarcina pe care mi-o asum ar fi doar aceea de a încerca găsirea unei formule stilistice unitar-explicative. Primul semn sub care punem această proză este cel al mirării. Atunci cînd apăreau volumele de nuvele *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoi*, E.P.L., în 1966, urmate de romanul *Zahei Orbul* (1970), toată lumea considera cariera literară a autorului de mult încheiată. O senzație de nedumerire — aproape de jenă — a întovărășit aceste texte postume.

Pentru că ele erau o renaștere miraculoasă și completă. Marele poet se dovedea a fi și un mare prozator, „unic proprietar" în sens faulknerian al teritoriului de geografie mitică pe care-l inventase.

Habitudinile se lasă greu deranjate. Pentru public și pentru critică, profilul pur interbelic al poetului Voiculescu părea perfect fixat, o dată pentru totdeauna ; un poet clasicizant, a cărui poezie era făcută din mariajul curios dintre fervoarea religioasă și atracția aproape păgînă pentru frumusețea corpului feminin. Apariția volumului postum de versuri *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* (1964) stîrnise primele perplexități : aceste 90 de sonete în manieră barocă pe motive shakespeariene atestau o reînnoire completă a poeticii voiculesciene și marcau, indeniabil, atingerea tîrzie a capodoperei. Pe moment, sonetele au mirat și au des-

cumpănit, pentru că jocul poeziei lui Voiculescu trebuia complet refăcut, iar liniile de forță ale vastei producții — radical reconsiderate.

Apariția prozei a provocat a doua uimire. Silit, după 1947, la tăcere, Voiculescu își încheiase opera — în ochii marelui public. Să nu uităm că pînă în anul morții autorului, 1963, opera lui fusese pusă la index, alături de cea a lui Arghezi, Blaga sau Ion Barbu ; accesul la publicațiile literare îi rămăsese interzis ; în compania spirituală a marilor poeți interbelici aflați în aceeași situație cu el și-a continuat Voiculescu drumul, ascuns și tenace.

Cine credea că Voiculescu a tăcut definitiv nu ținea seamă de forța resentimentului și, mai ales, de capacitatea lui creatoare. Dacă dinamica renașterii poetice a autorului sub formă neo-shakespeariană rămîne, pentru moment, obscură, cea a renașterii lui Voiculescu sub zodia nuvelisticii mi se pare, astăzi, ușor de urmărit : e foarte probabil ca excepționalele nuvele din *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoi* să fi luat naștere din impuls polemic. În reacția intim-creatoare față de circumstanțele care îl marginalizaseră, autorul dovedește că poate fi un prozator de talie ; în opoziție cu proza falsă și uscată a deceniului șase, el dovedește că se poate scrie o proză plină de autenticitate, imaginînd o Românie mitică și fericită, în care valorile socotite de el fundamentale continuă să domine realitatea. În fine, în opoziție cu proza plată și previzibilă de care era înconjurat, Voiculescu pare tentat să descopere virtuțile prozei abisale, descinzînd din entități eterne și simbolice. Coerența absolută a tuturor prozelor sale pare asigurată de această perspectivă.

Vom identifica în cele ce urmează, cîteva dintre palierele contestației și, implicit, ale construcției nuvelei voiculesciene : nu pe toate, doar pe cele mai semnificative. Sper ca rezultatul final să fie izolarea mecanismului stilistic ce a generat lumea atît de variată și, aparent, atît de imprevizibilă a nuvelelor lui.

Să nu uităm că autorul era de profesie medic. Prin urmare, o conștiință tentată să-și explice orice fenomen făcînd apel la relația cauzală. La 1930, explicația pozitivistă a lumii era singura ce se bucura de credit în

C-da 126 coala 12

Scanned with OKEN Scanner

lumea ştiinţifică familiară medicului Voiculescu. S-a întîmplat însă că medicul-scriitor a rămas permeabil la toate explicaţiile ce trec dincolo de experienţa concretă şi de palpabil, suscitînd imaginaţia: toată viaţa sa, Voiculescu a crezut doar moderat în capacitatea ştiinţei exacte de a avea ultimul cuvînt în cunoaştere şi a sondat cu pasiune tot ceea ce trecea dincolo de simţuri — telepatia, parapsihologia, chiromanţia etc. Cu alte cuvinte, autorul a fost tot timpul atras de *Mister* şi şi-a consacrat viaţa aprofundării lui. Dacă radiografiem pe această schemă conştiinţa creatoare a lui Voiculescu, nu este greu să ne dăm seama că prozatorul s-a născut din contrazicerea viziunii ştiinţifice asupra lumii, că artistul a luat naştere prin opoziţie cu omul de ştiinţă. În ficţiunea infinită a artei, Voiculescu a căutat răspunsul la tot ceea ce existenţa sa cotidiană — adică exercitarea profesiei de medic — îi refuzase. Practicînd un anume fel de proză, medicul-povestitor s-a aflat în căutarea omului total, pe care ştiinţa şi arta secolului nostru l-au scindat iremediabil. În fondul gîndirii sale, Voiculescu era, fără îndoială, un umanist în sensul desuet al termenului, medic iubitor de cultură şi savant rătăcit fără voia lui în secolul al XX-lea.

Dacă vedem în proza lui Voiculescu o abstragere din ştiinţă, un refuz (politicos şi implicit) dat explicaţiei raţionale a lumii, atunci psihologia creativă a prozatorului începe să se precizeze: prin opoziţie cu explicaţia raţional-ştiinţifică a lumii, proza lui Voiculescu se construieşte în jurul Misterului fundamental. Nimic nu este transparent în lumea de false transparenţe a nuvelelor sale. Totul pare a spune că aparenţele discursului logic induc în eroare şi că explicaţia *alogică* (citeşte *literară*) a lumii se apropie infinit mai mult de adevăr.

Ajungem cu aceasta la a doua treaptă a investigaţiei şi la al doilea nivel de opoziţie fecundă din care a luat naştere proza analizată. În cazul de faţă, o opoziţie circumstanţială. Nuvelele au fost scrise în anii cînd atmosfera literară şi realitatea concretă îi erau lui Voiculescu dintre cele mai nefavorabile. Prozatorul creează cu mijloacele artei o antirealitate sem-

nificativă, o Românie arhaică și legendară, redusă la esența imuabilă a unui ethos. De aceea în lumea lui Voiculescu vor avea curs tradiții și mituri pe cale de dispariție, vor fi înfățișați pescari, călugări, vrăjitori și vînători pierduți în peisaj, ultimii reprezentanți ai umanității arhaice.

România prezentată în proza lui Voiculescu este o țară fără vîrstă, încîntător-anistorică; coborînd la originile spiritualității noastre, Voiculescu se află în căutarea sîmburelui primordial. Acțiunea pieselor reprezentative se petrece într-un vag secol al XIX-lea, în sate care nu mai înregistrează trecerea timpului decît sub forma ciclurilor identice și repetitive. Satul anistoric al lui Voiculescu trăiește într-o perfectă autarhie materială și spirituală.

Atingem în sfîrșit cel de al treilea nivel al „contestației" din care s-au născut nuvelele lui Voiculescu, nivelul cel mai profund, adică nivelul scriiturii propriu-zise. În fond, pornirile conștiente sau subconștiente de pînă acum se puteau concretiza în proze banale sau în capodopere; în cazul nostru, ele s-au materializat în opere originale și în general reușite, uneori chiar în capodopere.

La nivel pur stilistic, lucrurile se prezintă ceva mai complicat și nu putem afirma cu certitudine că un anumit model tutelar bine configurat se află întotdeauna îndărătul frazelor textului. Totuși, scenariul compozițional al nuvelelor scriitorului se repetă cu minime variațiuni de la caz la caz — ceea ce ne face să bănuim reflexul unei *forma mentis* stabile, căpătînd de fiecare dată altă întruchipare literară.

În cele mai bune nuvele, uvertura ne situează în contemporaneitate, în peisajul familiar al Bucureștiului sau al unui orășel. La o întrunire între prieteni, unul dintre ei povestește o întîmplare: este realitatea banală și familiară, cadrul „rațional" al narațiunii. Partea esențială a nuvelei o constituie însă o cu totul altă realitate: cu ajutorul unui pretext epic banal (dificultate neașteptată, apariția unui nou personaj, o vînătoare sau o plimbare) se trece *dincolo*, adică în spațiul mitic al narațiunii. Aici au loc întîmplări dramatice sau extraordinare, interpretabile într-o ordine simbolică:

Scanned with OKEN Scanner

un chef de iarnă la mînăstire, cu final sîngeros *(Behaviorism)*, o petrecere de primăvară la altă mînăstire, plină de veselie și împăcare *(Chef la mînăstire)*, o partidă de vînătoare terminată în condiții dramatice *(Căprioara din vis)* sau de pescuit în apele revărsate ca la o nouă geneză sau ca la un nou potop *(Pescarul Amin)*, descrierea aproape fantastică a vietăților pădurii contaminate de comportamentul uman *(Ultimul Berevoi)*, alături de iubirea neverosimilă consumată într-un sat independent *(Iubire magică)*. Toate aceste pretexte epice devin *căi de acces* spre spațiul mitic al textelor autorului, spre spațiul primordial și subteran al tuturor nuvelelor.

Aparent, Voiculescu respectă convenția diegetică a nuvelei tradiționale: spațiul mitic de care am vorbit capătă forma unei mînăstiri izolate *(Chef la mînăstire)*, a unei case pierdute în mijlocul naturii luxuriante *(În mijlocul lupilor)*, a unui sat aproape inaccesibil *(Iubire magică)*, a unei bălți sau a unui lac, punct acvatic de pasaj către irealitate *(Pescarul Amin)*. O catastrofă naturală (inundația în *Pescarul Amin*, viscolul în *Căprioara din vis)*, o incintă reală și simbolică (mînăstirea) izolează acest spațiu de elecție.

În el nu mai funcționează legile comune ale societății omenești sau ale naturii: aici bucatele se revarsă pantagruelic, ca într-un paradis conceput țărănește *(Chef la mînăstire)*, vietățile pămîntului își dau neverosimil întîlnire ca într-o nouă Arcă a lui Noe *(Sezon mort)*, iubirea capătă forme paroxistice *(Iubire magică)*, iar animalele se jertfesc pentru a-l salva pe om de la îngheț *(Căprioara din vis)*. Ne dăm seama că pentru înțelegerea acestui spațiu trebuie să percepem o ordine simbolică a lucrurilor, deoarece sensul literal nu poate oferi o explicație suficientă. Imediat ce am trecut pragul *dincolo*, frazele lui Voiculescu acționează ca semne de gradul doi: ele trimit, aparent, la realitatea pur referențială, dar presupun în același timp un referent secund care acționează ca simbol. Spațiul mitic în care ne aflăm plonjați are propriile sale legi, relațiile dintre elementele lui devin autonome și se comportă ca un sistem izolat. Abia atunci cînd au reușit să configureze un asemenea teritoriu special.

Scanned with OKEN Scanner

nuvelele lui Voiculescu își descoperă valoarea mitică. Tot efortul scriptic al autorului s-a consumat în crearea spațiului privilegiat, toate recriminările sale — latente sau manifeste — nu au avut o finalitate polemică, ci mai ales una creativă. În spațiul pe care l-a făcut verosimil din punct de vedere literar, Voiculescu a avut deplina libertate de a-și desfășura arta : edificarea acestui spațiu a însemnat atingerea condiției de mare prozator.

Spațiul închis pe care îl identificăm — ca *topos* definitoriu — în oricare nuvelă de Voiculescu a fost pentru autor, fără îndoială, însuși spațiul literar convenabil, înconjurat de o linie fermă și nevăzută, real și simbolic în același timp.

Originalitatea nuvelistului se consumă în popularea spațiului mirific. Pentru aceasta, Voiculescu uzează de două maniere predilecte : descrierea fastuoasă și scena dramatică. Cu alte cuvinte, el procedează sau prin metonimie (îngrămădire savantă și gradată de detalii, pitoresc lexical, voluptăți de natură moartă olandeză) sau prin metaforă (scena dramatică apropiată de neverosimil). Din prima categorie, cele mai pregnante exemple rămîn *Chef la mînăstire* și *Ispitele părintelui Evtichie*. Un asemenea tip de nuvelă se alcătuiește din tablouri succesive, din *volets* unite prin fraze de legătură. Pitorescul fiecărei mese la mînăstire sau al fiecărei zile reprezintă centrul acestor *volets*. Textul autorului se materializează în compunerea unei sintagmatice foarte largi, care cuprinde aproape toată nuvela și-i epuizează semnificațiile.

În a doua categorie de nuvele, în cele unde spațiul mitic apare ocupat de relatarea unei scene cruciale, ni se dezvăluie o altă latură a talentului prozatorului : îngrămădirea lentă a faptelor culminează cu un *climax* insolit, la marginea fantasticului. Un fantastic cu totul relativ, de altfel, pentru că — în ordinea spațiului mitic construit de Voiculescu — logica internă a relatării face caducă orice diferențiere între normal și fantastic. Mitul, credința ancestrală, legenda unui anumit loc, coroborate, oferă scena inedită. Să remarcăm că Voiculescu nu plonjează niciodată decis în fantastic și nu rupe atașele cu ordinea verificabilă ;

Scanned with OKEN Scanner

el nu se situează pe același palier al verosimilului cu nuvelistul Mircea Eliade, de exemplu, deși punctul de plecare al narațiunii și, uneori, structura narativă a textului sînt asemănătoare. Formația rațională și tradiționalismul viziunii lui Voiculescu asupra literaturii își spun cuvîntul. Pînă la urmă, punctul culminant al fiecărei istorii este interpretabil drept o scenă simbolică, încărcată prin definiție de semnificații duble: jertfa pescarului Amin nu este simplă sinucidere, ci recoborîre în apa primordială, reîntoarcere la origini; scăpărarea amnarului care pune pe fugă animalele coalizate contra omului face manifest un bun dăruit de zei, focul sacru *(Revolta dobitoacelor)*. În majoritatea scenelor finale „metaforice" din nuvelele lui Voiculescu intră în joc elementele primordiale ale lumii, în special apa și focul. Pentru medicul cultivat este și o coborîre la originile europene, la presocratici. Autorul s-a simțit mereu obligat să slujească o tradiție de cultură bine determinată.

Schema nuvelelor de care ne ocupăm se dovedește a fi de o mare simplitate. Dacă excludem nuvelele pur descriptive, unde pitorescul lexical joacă rolul fundamental, observăm că modelul narațiunilor rămîne extrem de egal cu el însuși. Nu este vorba de nuvele evident moderne, cu *story* neprevăzută, ci de nuvele arhaice, aproape de *novelle* în sensul renascentist al cuvîntului. Pe vremea Renașterii, nuvela nu era altceva decît o narațiune exemplară pe schemă cunoscută, abia detașată din folclor: de la *Decameron* și pînă la culegerile de nuvele din secolul al XVIII-lea, nuvela arhaică expunea o istorie paradigmatică, ilustrînd un proverb sau un adagiu, un concentrat de înțelepciune anonimă. Publicul cunoștea perfect întîmplarea, iar interesul rezida numai în performanța individuală a relatării.

În asemenea condiții, schema nuvelei clasice este rondă, previzibilă; substanța ei nu se află în invenția diegetică, ci în semnificația etică a ansamblului, în filosofia propusă. Istoria acestei nuvele poartă semn etic,

este exemplificare de adevăr general, iar inventivitatea autorului cade pe planul al doilea.

În cea mai mare parte a lor, nuvelele lui Voiculescu rămîn nuvele arhaice, povestiri imemoriale, în care ni se prezintă o schemă de comportament uman: sînt nuvele de străvechi tip renascentist. Dacă excludem cele cîteva bucăți citadine, de obicei slabe ca valoare literară *(Farsa, Fata din Java, Limanul)*, și dacă facem abstracție de sceneria care ne poartă în Bucureștiul tradițional, miezul narațiunii va fi întotdeauna o povestire rondă acronică și atopică, desfășurată într-un spațiu-timp arhaic.

La unele dintre aceste bucăți, sensul etic este vizibil și prezentat aproape didactic, deoarece însăși nuvela reprezintă un proverb epicizat: *Iubire magică* sau *Revolta dobitoacelor*. Alte bucăți nu sînt, poate, reductibile la un proverb, dar își extrag substanța din exacerbarea dimensiunii etice, din găsirea unei înțelepciuni superioare dincolo de evenimentele concrete. Scena centrală a acestor nuvele se dispensează de contextul istoric sau geografic — ea s-ar fi putut petrece la fel de bine cu un secol sau două în urmă, fără ca frazele sau semnificația ansamblului să se modifice.

Chiar dacă sensul ultim al istoriilor din *Decameron* sau din *Povestiri din Canterbury* este universal, independent de loc și zugrăvind un prototip abstract, nu e mai puțin adevărat că ele propun, prin contextul lor istoric, o Italie și o Anglie inconfundabile, pe care nici o prezentare istorică, oricît de documentată, n-o poate concura. Și într-un caz și în altul, spiritualitatea națională italiană sau engleză s-au insinuat în privirea pe care autorul o aruncă asupra lumii. Pe aceeași linie, nuvelele lui Voiculescu relevă o viziune românească asupra înțelepciunii universale și atestă, prin detalii materiale și prin psihologia personajelor, o anumită zonă a țării noastre, partea de est a Munteniei și Dunărea de Jos.

Atunci cînd decorul însuși cîștigă în importanță, apar detalii materiale specific balcanice și dunărene. E vorba de satul românesc de munte sau de deal, oprit la un moment indeterminat al trecerii timpului *(Iubire magică, Lostrița)*, un sat arhetipal, aproape un model

abstract de sat. În el, locuitorul nu este atît agricultor (în lumea lui Voiculescu, însăşi agricultura semnifică o fază ulterioară de evoluţie), ci fiinţă izolată care cunoaşte limbajul animalelor *(În mijlocul lupilor)*, păstor sălbăticit, rupt de civilizaţie *(Ultimul Berevoi)*, dar mai ales pescar şi vînător: vînătoarea — reală, simbolică, rituală sau numai visată — a ajuns îndeletnicirea de bază a personajelor lui Voiculescu, forma supremă a activităţii umane. Pescuitul este şi el o acţiune simbolică, transpunere a vînătorii în mediu acvatic. Dacă vînătoarea reprezintă descoperirea pămîntului prin vietăţile care îl populează, pescuitul, la rîndul său, nu urmăreşte profitul material, ci revelarea unor adevăruri supraumane *(Pescarul Amin, Lostriţa)*. Obiectul vînătorii intră în simbolistica tuturor popoarelor europene (lupul, ursul, vulpea), deoarece urmărirea lor capătă proporţiile unei aventuri spirituale. Peştii urmăriţi sînt şi ei făpturi legendare, posibile întruchipări prin metamorfozare ale unor oameni cu puteri superioare (metafora se explicitează net în *Lostriţa)*.

Cît priveşte momentul desfăşurării nuvelelor — aceeaşi intenţionată imprecizie, aceeaşi acronie programată. O acronie studiată, compusă din zeci de detalii atent alese. La o privire „obiectivă" asupra lumii nuvelelor, putem afirma că acţiunea celor mai importante se petrece către sfîrşitul secolului al XVIII-lea sau la începutul secolului al XIX-lea (anumite fraze, cum ar fi cele ce fixează acţiunea din *Ispitele părintelui Evtichie*, ne trimit spre această epocă); dar scrisul lui Voiculescu nu ţinteşte niciodată spre reconstituire, dimpotrivă! Autorul a ales conştient un moment de echilibru al societăţii româneşti, moment destul de îndepărtat pentru a recepta „toată" poezia arhaităţii şi destul de apropiat pentru a fi comprehensibil publicului contemporan. Din epoca fără coordonate temporale, singura evocată de Voiculescu, ajunseseră pînă în epoca autorului doar urme izolate, semne disjuncte: din ele, prozatorul compune o *vîrstă de aur* coerentă.

Preferinţa pentru locurile perfect izolate, peste care timpul trece fără să lase urme, decurge din aceeaşi pornire originară: mînăstirea din *Chef la mînăstire*

sau *Ispitele părintelui Evtichie*, grota din *Ultimul Berevoi*, colibele izolate ale oamenilor certați cu societatea, adăposturile haiducilor *(Alcyon, Taina gorunului)*. Ele sînt concentrate de spațiu-timp, pe care Voiculescu le încadrează cu cea mai mare ușurință mitologiei lui personale.

În momentul scrierii acestor nuvele — mai puțin al publicării, deoarece publicarea tardivă coincidea cu momentul unei înfloriri a literaturii române — proza lui Voiculescu se încadra unui orizont inedit: asemenea gen de nuvelă, arhaizantă și arhetipală, coborînd la originile spiritualității naționale, fusese cultivat doar sporadic. În prima jumătate a secolului nostru, nuvela românească trăise mai mult din pitoresc local și din conflicte actuale. Exista un singur precursor veritabil — Mihail Sadoveanu, prozator excepțional, regionalist, și poetic, care făcuse din satul provinciei sale natale, Moldova, un fel de *pattern* al umanității arhaice.

O deosebire fundamentală, totuși, între Voiculescu și Sadoveanu: în timp ce al doilea, poet în proză, cu o sensibilitate lingvistică imposibil de atins de către altcineva, construiește un sat imemorial identificîndu-se cu obiectul scrierii sale, Voiculescu păstrează întotdeauna distanța lucidității și examinează satul arhetipal cu ochi de savant. El va fi mereu medicul venit la țară. Fără a avea capacitatea descriptivă a lui Sadoveanu și uluitoarea bogăție lexicală a acestuia, prozatorul muntean caută urmele trecutului cu îndîrjirea celui ce vrea să se salveze prin ele. Voiculescu revine la locul originii sale în speranța unei redempțiuni. Este însă foarte probabil ca lecția sadoveniană să nu fi trecut asupra lui fără urmări și ca Voiculescu să fi intenționat cu tot dinadinsul să ofere o replică muntenească prozei lui Sadoveanu.

Mai semnificativă ni se pare posteritatea lui Voiculescu: apariția nuvelelor în cele două volume din 1966 a coincis cu o reînnoire profundă a prozei noastre contemporane. O pleiadă de tineri prozatori se îndrepta spontan, în acei ani, spre înțelegerea mitică și simbolică a satului. Involuntar, Voiculescu a contribuit la crearea unui nou tip de proză românească prin autoritatea incontestabilă a exemplului său. În proza ulti-

Scanned with OKEN Scanner

melor două decenii apare tot mai des un sat „voiculescian" și magic. Ar fi dificil să explicăm proza scurtă a lui D. R. Popescu, Fănuș Neagu sau Ștefan Bănulescu fără prozele lui Voiculescu. Nu este vorba de ceea ce se numește în mod obișnuit „influență", ci de preluarea, instinctivă, a unui spirit. Destinul postum al nuvelelor lui Voiculescu și-a păstrat alura surprinzătoare.

Locul lui Voiculescu în literatura noastră apare, finalmente, dificil de fixat; aceasta deoarece proza autorului nu îngăduie filiații certe și nu propune vizibil modele urmate de alții. Pe cît de ușor și distinct se stabilește locul poeziei sale, pe atît de exotic (în sens etimologic) îi apare exercițiul prozastic. Excepție fericită și absolută în opera sa, nuvelele recompun — pentru noi și într-un portret final — o personalitate armonioasă, plurală și infinit mai interesantă decît puteam bănui citindu-i doar poezia. Față de propria activitate a autorului și față de momentul apariției lor, nuvelele lui Voiculescu vor avea în eternitate aerul unui cadou neașteptat.

Scanned with OKEN Scanner

Eu, autorul, și restul lumii

Despre o formulă romanescă recentă

În paginile care urmează inaugurăm studiul unei realități stilistice care va face, probabil, obiectul unor viitoare exegeze privitoare la forma romanului românesc contemporan. Am fost frapați de frecvența, în opere romanești din ultimii ani, a unei formule narative complexe, nedescrise încă de o manieră corespunzătoare în exegezele clasice. Această formulă narativă, căreia i-am conferit o etichetă ad-hoc (Narațiune Subiectivă — NS), se poate defini, pînă la un punct, drept monolog interior înglobant, care manifestă o preferință netă pentru textul redactat în stil indirect liber. Este, evident, o definiție încă extrem de parțială, ce nu epuizează semnificațiile formulei.

Apelăm, pentru o mai clară definire, la cîteva romane care se plasează *ab initio* sub emblema acestei formule. Faptul nu este lipsit de semnificație: emblematica unui roman se constituie de la prima frază scrisă a textului. Surprinderea, în însăși uvertura romanului, a formulei narative pe care vrem s-o punem în lumină ni se pare cu mult mai semnificativă decît plasarea ei într-un alt punct, oricare, al fluxului narativ. Marca începutului este un model, pentru că se transmite tiranic asupra întregului text romanesc: maniera uverturii condiționează atît structura ulterioară a operei, cît și (din punctul de vedere al receptorului) sesizarea arhitecturii globale. Dificultatea efectuării primului pas în textul narativ a fost recunoscută de mulți prozatori consacrați, aplecați asupra procesului de crea-

ție cu ochi profesionist (Julien Green, cel din *Jurnal*, este un exemplu canonic, căruia i se pot adăuga nenumărate altele). Frazele de început ale romanului echivalează cu melodia bucății, care trebuie găsită și imprimată întregii construcții, începînd o dată cu ultima pagină. Dar nu de emblema romanescă — unitate distinctă — ne vom ocupa în cele ce urmează, deși ea poate fi analizată în sine, ci de funcția ei simptomatică.

Am ales trei opere reprezentative pentru începutul anilor '80, trei romane care, într-un anumit fel, caracterizează anii de apariție. Deoarece ne interesează exclusiv latura stilistică, ne-am oprit asupra unor autori profund diferiți, ca univers mental, preferințe și scriitură. Identitatea procedeului va fi cu atît mai semnificativă. Comparăm uverturile romanelor *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu (Eminescu, 1982), *Săptămîna nebunilor* de Eugen Barbu (Albatros, 1981) și *Vocile nopții* de Augustin Buzura (Cartea Românească, 1980).

Numitorul comun neașteptat din scrisul unui prozator intelectualist cu vocație parodică, al unui stilist versatil și al unui romancier din descendența psihologismului ardelean masiv poate fi, pe drept cuvînt, suspectat că se atașează unei stilistici de profunzime, care trece peste individualități și definește specia, într-un anumit moment al evoluției ei istorice.

(1) Paul Georgescu :

„Noaptea căzuse brusc și, pe ferestrele prea înalte, întunerecul năvălind umpluse de tot vasta și friguroasa sală. Nu se mai zărea nimic decît, la ușa deschisă a sobei de teracotă, dansul portocaliu și ritual. O sobă uriașă de un verde tare. Patratul cu flăcări — rama unui tablou — se proiecta magnifiat pe întreg peretele dimpotrivă ; umbra instabilă a luminii, portretul lacom și neliniștit al unui ancestral simbol. Bătrînul ațipise — desigur — și, în deplina liniște, doar lemnul înflăcărat mustea, țiuia, se-nvăpăia, se prăbușea în jar rubiniu, sfîrșind în cenușă. Fusese o zi hărăzită, tristă aproape de atîta frumusețe tîrzie. Plecase, la desprinderea zilei, din larma Capitalei și se îndepărtase, tot spre răsărit, prin cîmpia egală sieși, spre un tărîm rarefiat. Lo-

comotiva tuciurie, fumegoasă, grăbea agale și drept, adunările se răreau, cîmpii pustii, cu rugina miriștii sfîșiată de pluguri, se dezolau blînd, despuiați de rod, în goliciunea somnoroasă a rodirii viitoare. Culorile delicate treceau de la roșcovan la albastrul gol al petrolului. O blîndă zi, neverosimilă pentru înaintarea ei în iarnă, aburea adîncul orizontului în pîlpîiri de violet și argint. Seninul podidea cu frumusețe zadarnică pustietățile unui tărîm aproape improbabil. O zi întreagă fugise de huietul realului, de trepidația viitorului, adîncindu-se în golurile memoriei. Se-ndepărta de-a-ndaratelea de existența sa încordată, strîns în carapacea lui ce devenea inutilă. Se-ndepărta sau se apropia ? Închis în el însuși. Acum. În marea sală rece, plină cu întunerec mult, doar această fereastră în flăcări deschisă spre basm și atrocitate. Lumea altora. Străină sie. Timp în stagnare. Bătrînul ațipise, desigur, și tînărul încerca să pironească incendiul lacom dar bine temperat în limitele domestice. Utilizabila pasiune. Dogoarea înainta tîrît, fumegos, pielea dulce și albă ca laptele mustea sfîrîind, se perpelea sucindu-se voluptos și plesnea, pînă cînd blînda carne a lemnului fraged se lăsa adînc mușcată de vîlvătaie. Flacăra proaspătă țîșnea atunci în frăgezimi de petală : la bază albastrul melancolic de miozotis, în inimă, aprinderea globului de portocală, sus, în nimb, sprinten și dansînd, galbenul inefabil al florii de cîmp. Tabloul viu în rama sa de tuci zvîrlea limbi de sînge consumînd, cu lăcomia lui nesăbuită, fraged-bălaia carne transfigurată de aprinderi nerușinate. Sucurile adînci ale pămîntului suiseră de mult spre flacăra cosmică și, printr-o alhimie subtilă, o folosiseră tainic și cumpătat ; dar cîtă bucurie sălbatec dezlănțuită acum, în acest dans al arderii, deși, drept morocănoasă povață, alături, un alt trup, ce se dăduse dezmățului patimilor, zăcea scrumit, urît, consumat pînă — cu trosnet sinistru — la prăbușirea în fragmente negre : căzuse cum corpul mort cade. Cenușă umilă. Pulvis est. Și totuși, aspra și posaca pedagogie ancestrală nu domolise pe nimeni, niciodată, ce se avîntase învăpăiat de dorință ; pe aceia doar, poate, constituiți din materie neinflamabilă, seacă aproape ; deși iasca arde, mocnit. Tînărul închise pleoapele, apăsă

tare, globurile privirii frigînd roșu. Draperiile purpurii ale sinelui. Spectacolul intensității nu poate fi văzut prea mult — nici de prea aproape. Întoarse capul încet; pleoapele lăsate — cortină roșie. Era singur, ca de multă vreme, singur" (*Solstițiu tulburat*, p. 5—6).

Primele fraze ale romanului sugerează o relatare în stil indirect propriu-zis, deci o „voce" auctorială de tip clasic („Noaptea *căzuse* brusc și, pe ferestrele prea înalte, întunerecul năvălind *umpluse*..."), cu atît mai mult cu cît timpul verbal al narațiunii (mai mult ca perfectul relatării, astăzi ușor livresc) fortifică impresia. Este însă vorba doar de un prim și parțial contact; pe rîndul 9 al textului se află și primul indiciu al stilului indirect liber (SIL), adverbul *desigur*, deictic modal propriu stilului direct și vorbirii personajului, dar care, în registrul autorului, capătă o semnificație specifică.

În aceste condiții, revenirea relatării „obiective" („fusese o zi hărăzită, tristă aproape...") nu mai are aceeași semnificație: toate afirmațiile care urmează încep să fie ambigue, aparținînd personajului — deocamdată misterios — și aceasta cu atît mai mult cu cît textul se colorează rapid cu nuanțări subiective, foarte departe de „vocea" auctorială. Astfel, ziua este „tristă de atîta frumusețe", locomotiva „grăbea agale", miriștea „se dezola blînd" etc. etc. Această năvală oximoronică ostentativă (trei oximoroni complecși, personificatori, în trei rînduri de text devin semnificativi) nu mai apare ca întîmplătoare: pedala subiectivității arată că discursul a fost însușit de personaj, iar colorarea lui sentimentală devine un argument în acest sens.

Discursul continuă cu un alt indice, gramatical și contextual, al stilului indirect liber, imperfectul ca timp al relatării („Culorile delicate *treceau*... O blîndă zi *aburea adîncul*... Seninul *podidea* cu frumusețea..."), pînă cînd, deodată, se ivesc semnele unei formule stilistice complexe: e vorba de mărcile lexicale ale SIL („*Acum*. Bătrînul ațipise, *desigur*"). Pe lîngă aceasta, indici gramaticali speciali — pronume reflexive — trimit la o persoană centrală iradiantă, care nu mai este

autorul și care își asumă discursul: „Închis în *el însuși*. Lumea *altora*. Străină *sie*".

Toate afirmațiile ce se succed se înregistrează după o logică aparte, după logica reflexivității personajului; textul s-a transformat evident în monolog interior. Monologul interior capătă potențe noi pe măsură ce ne apropiem de finalul fragmentului citat: după indicialul *acum*, ce menține evident formula SIL, adevărurile eliptice care urmează fac specificul fragmentului. Aceste „adevăruri" au valoare extratextuală, așa cum o au prin definiție aforismele:

— „Căzuse cum corpul mort cade": traducere a unui cunoscut vers din Dante, deoarece personajul care își asumă narațiunea posedă o anumită cultură;

— „Cenușă umilă. Pulvis est": reluarea în latină și română a unor formule eclesiastice intrate aproape în limbajul comun.

Aceste citate aparțin cuiva. Conotațiile lor indică un personaj anumit, dar un personaj *sui generis*, diferit de personajul romanesc identificabil; „vocea" este înzestrată cu o anumită cultură, iar relațiile aparțin unui text asumat, redactat într-un fel de monolog interior special. Toată simbolistica focului, asupra căreia o aparent neutră voce disertează îndelung, relevă tot un plan al subiectivității profunde și o percepere a realității prin filtrul culturii.

Finalul acestui fragment sugerează monologul interior de o manieră inedită: după fraza „Tînărul închise pleoapele, apăsă tare..." urmează „Draperiile purpurii ale *sinelui*". În afara indicialului reprezentat de pronumele reflexiv substantivizat, propoziția eliptică marchează, prin definiție, un fragment din fluxul conștiinței transcris în monolog interior. Ultimele cuvinte ale fragmentului citat readuc marca gramaticală a SIL: „Era singur, ca de multă vreme, singur" (imperfectul). Stilul indirect liber permanent, ca o pedală continuă, accentuează ambiguitatea stilistică funciară a acestei uverturi.

Concluzia de natură stilistică nu poate fi decît una singură: autorul construiește o formulă de exprimare tipică, plecînd de la încadrarea SIL în monologul interior; mai precis, un fel de mixtură inextricabilă în-

Scanned with OKEN Scanner

tre SIL și MI, o formă puțin ortodoxă de exprimare, în care toate procedeele converg spre subiectivizarea „vocii". Personajul care, aparent, își asumă relatarea nu a apărut încă decît sub forma vagă a unui „tînăr" nedeterminat, dar cititorul se află deja la curent cu universul mental al „vocii" nedeterminate.

Acest flux continuu de subiectivitate se înrudește cu ceea ce exegeza de specialitate numește „stil indirect liber reflexiv" (Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, EDP, 1972, p. 121—122); dar acest mod de exprimare ambiguu antrenează apoi întreaga narațiune romanescă. Scenele în stil direct, confruntările dialogate reprezintă, în *Solstițiu tulburat*, insule izolate în acest *stream of consciousness*. Romancierul Paul Georgescu propune formula reducerii lumii la viziunea de percepție a unui personaj. În romanul său, asimilarea universului concret se face din perspectiva personajului central, care „descoperă" lumea curioasă a conacului o dată cu cititorul. Etapele inițierii cititorului sînt și etapele inițierii personajului.

(2) Eugen Barbu:

„Venezia rămăsese de mult în urmă. Prin cristalul verde aburit al carozzei nu se zăreau decît palele ploii, biciuind pomii fără frunze din marginea drumului. Fanalele trăsurii aruncau o lumină tremurătoare în noroiul alunecos. La cîte o cotitură, Hrisant Hrisoscelu zărea trupurile umede ale cailor, patru armăsari ungurești, bine hrăniți, biciuiți cu sîrg de către surugiu. Alături, silueta secretarului său livonian, trăit în Bucuresci și la Peterzbuc multă vreme, pe urmă în cancelariile contelui Capodistria, fiul natural al contelui Goncearov, cum mințea cu seninătate, făcut cu o curvană regală de la curțile împărătești, pe nume Militrisa, moartă de vreo 12 ani, în mizerie la París, de unde îl culesese Christo, nici el nu mai știa cum, pentru că astfel de persoane suspecte, plutind în mocirla viciilor unui oraș cum era Luteția, mai curînd te vînează ei pe tine decît tu pe ei. Ei sunt trimiși de cine știe cine și nu afli pînă la moarte ce anume urmăresc. Semăna mai mult a grec decît a livonian, era un bărbat șters, îmbrăcat corect, răbdînd orice observație, fără nici o

tresărire, ascultînd și memorînd totul cu precizie, neuitînd nimic, știind că orice greșeală se poate termina cu o concediere în asemenea vremi de nepace. Purta fracul voltairienilor, joben de mătase, mănuși albe, pantofi fără fluturi, baston, iar la asemenea vreme își arunca peste vestmintele scumpe de postav venețian, o pelerină neagră, ușoară. Îl poftise să ia loc lîngă el pe bancheta trăsurii, acela nu-l refuzase, primise greu pentru a-i arăta că încă îl respectă ca pe un stăpîn, deși nu știa dacă avea să mai capete vreun taler de la un om ca el, încăput la mari datorii.

Vremile ospețelor săvîrșite între pahare și sănătăți lăsau loc răbdării. Nu vor mai fi desfătări cu lăutari, nu se vor mai juca cărțile, neprietenii se vor arăta nemiloși și-l vor părăsi, pentru că în casa lui din Bucuresci către care se îndrepta cu o inimă posacă nu se vor mai omorî asupra mesei la feluri și bucate plătite de el și juruințele de dragoste ale femeilor se terminaseră. Nu era nici măcar bătrîn, la asta se gîndea Hrisant Hrisoscelu. Fusese bogat, cerești lui patroni îl părăsiseră, trebuia să invente ceva, să-l mintă întîi pe acest secretar care va duce întîi vorba în tîrgul Bukurli că urmașul bogatului Hrisoscelu, bătrînul, se ruinase pe unde fusese. Cu o noapte înainte dormise la Pesta, în casa baronului Burckhardt. Nu fusese o primire rece, dimpotrivă, masa îmbelșugată, tutunul bun și conversația agreabilă îi dăduseră pînă la un punct speranțe" (*Săptămîna nebunilor*, p. 7—8).

Introducerea romanului *Săptămîna nebunilor* începe tot cu o relatare în stil indirect obișnuit, dînd și aici — pentru cîteva rînduri — iluzia unei „voci" auctoriale tradiționale. Dar tot la rîndul numărul 9 al romanului, ca și în cartea lui Paul Georgescu, iluzia se destramă ; indicialul stilului indirect liber este, de data aceasta, un verb *dicendi* plasat în poziție clară și într-un context care îl individualizează („...cum *mințea* cu seninătate"). Marca SIL anunță că discursul este preluat : rîndul 9 al textului face, în ambele romane, declicul, deoarece vocea autorului se stinge sau se transformă.

Coda 126 coala 13

Scanned with OKEN Scanner

La foarte mică distanță de indicialul SIL, o nouă marcă atestă faptul că ne aflăm în plin monolog interior: „*Ei sunt trimiși* de cine știe cine și *nu afli* nici pînă la moarte ce anume *urmăresc*". În cazul de față, ne interesează timpul prezent etern și persoana a II-a a verbelor. Dictonul sau citatul aforistic scot textul din relatarea circumstanțială pentru a-l plasa în atemporalul adevărurilor generale. Ca și citatele, reale sau aproximative din *Solstițiu tulburat*, dictonul de mai sus ne situează deodată în alt univers narativ, iar mărcile gramaticale subliniate ne plasează într-un regim de ruptură stilistică față de textul precedent.

Se reia relatarea „neutră" pentru o perioadă, dar, ca și în cazul primului exemplu, relatarea începe să sune ambiguu; anumite semnale semantice devin reinterpretabile pentru că un personaj misterios s-a substituit autorului. („La cîte o cotitură, Hrisant Hrisoscelu *zărea* trupurile umede ale cailor.") Din momentul apariției aproape concomitente a mărcilor de monolog interior și de SIL toate afirmațiile scapă relatării autorului sau, mai bine zis, se încadrează ei numai aparent. Eroul substituie autorul la început în perspectivă psihologică (*„zărea"*), dar apoi și strict gramatical.

Către finalul citatului, suita afirmațiilor în monolog interior ia forma stilului indirect liber de tipul cel mai pur. („Vremile ospețelor săvîrșite între pahare și sănătăți lăsau loc răbdării...") Indirectul liber substituie aparența de obiectivitate, deoarece autorul plonjează definitiv în discursul asumat; o marcă lexicală a monologului interior înlătură orice ambiguitate („Nu era nici măcar bătrîn, la asta *se gîndea* Hrisant Hrisoscelu"). SIL revine marcat, se integrează perfect cu monologul interior. Ca și în exemplul romanului precedent, se ajunge la o formulă curioasă și complexă, la o mixtură specifică de SIL și MI. „Vocea" naratorului-autor dispare cu desăvîrșire. Ceea ce se întîmplă în continuare în romanul de față reprezintă o realizare-limită în ceea ce privește formula stilistică pe care am numit-o *narațiune subiectivă*: vocea în monolog interior a eroului din *Săptămîna nebunilor* antrenează apoi narațiunea în chip aproape exclusiv; destul de rare, scenele redactate în stil direct sînt pure acci-

dente narative în fluxul memorial al eroului principal; unitatea superioară a naraţiunii va fi conferită tocmai de unicitatea acestei „voci", în care se topesc toate elementele exterioare, ajunse la un grad avansat de insignifianţă. Istoria obiectivă, Istoria cu majusculă, unde naraţiunea se integrează aparent, răzbate în text sub forma unor ecouri stinse şi doar în măsura în care este asumată de „vocea" monologului interior, unde se află rezumată toată naraţiunea din planul „actualităţii" romanului. Veneţia decadentă de la începutul secolului trecut, Valahia fanariotă şi reminiscenţele turceşti se combină într-un decor la fel de „ireal" şi la fel de interpretat, în măsura în care ele devin componente ale procesului narativ; acest proces este instaurat de o voce care le transcende şi le utilizează după o stilistică proprie.

(3) Augustin Buzura:

„Ajunsese să-i fie frică de somn, pentru că visele, asemeni zilelor, se repetau penibil, uneori pînă-n cele mai mici detalii, sporindu-i oboseala şi deruta. O roată de moară suspendată deasupra unui pîrîu sec, învîrtindu-se în gol, continuu, lent; pîrîul îngust nu venea de nicăieri, începea şi se sfîrşea în pămîntul sterp, galben, presărat cu pietre de forme bizare, de parcă acolo ar fi existat un cîmp cu statui albe, iar vremea, sau poate un nebun le-ar fi distrus cu brutalitate. Imaginea se stingea treptat, galbenul violent al pustiului se pierdea în cenuşiu şi, mai tîrziu, în negru, mureau şi urmele statuilor, rămînea curios doar roata, mare, din lemn putrezit, mişcîndu-se absurd, resemnată într-o linişte atît de profundă, încît întrebările lui Pintea: 'Unde sînt? Ce se întîmplă cu mine?' se transformau în ţipete şi ecoul lor îl rănea fizic, durerea difuză, vie, nu înceta o dată cu visul, persista intensă, penetrantă, îl urmărea şi ziua, deviindu-i sentimentele, obligîndu-l să caute cu disperare în memorie, printre întîmplările obscure sau neplăcute, ceva uitat, ascuns involuntar, să se rotească neîntrerupt în jurul unor trăiri palide, nesigure, fără nume, ca lumina unui far inutil peste o mare pustie, neprimitoare. De cîteva nopţi nu observase nici o culoare sau secvenţă nouă, imaginile

Scanned with OKEN Scanner

apăreau în aceeași succesiune, încît ajunsese la convingerea că, pe această cale, cineva îi trimitea cu insistență un mesaj, pe care, însă, spre disperarea lui, nu reușea să-l descifreze, să-i găsească un sens. Ce însemnau ele? Unde le mai văzuse? Îi fusese greu să-și dea seama, oricum avea certitudinea că nu-i erau străine, nici înfiorarea simțită în prezența lor, pulsația neobișnuită, aparte, ca o amintire gravă, esențială" (*Vocile nopții*, p. 7).

Uvertura lui Augustin Buzura prezintă o situație-limită: stilul indirect liber apare încă de la primele cuvinte; dincolo de tonul aparte pe care îl conferă exprimarea colocvială, ea însăși criteriu pentru identificarea SIL, timpurile verbale (imperfectul) reprezintă un alt argument („...visele... *se repetau*... pîrîul *nu venea* de nicăieri, *începea* și *se sfîrșea* în pămîntul sterp"). Tot de la primele cuvinte, apare și monologul interior marcat sau nu. Începutul abrupt, din care referentul lipsește („Ajunsese să-i fie frică...") reprezintă primul argument; la rîndul numărul 13 survine prima marcă gramaticală pentru monolog interior, interogația în stil direct, care marchează pasajul la această nouă formă de exprimare: „Unde sînt? Ce se întîmplă cu mine?" Prima variantă istorică a monologului interior, dominantă în proza secolului al XIX-lea, avea replica redactată în stil direct, reminiscență îndepărtată a replicii dramatice. Între cele două tipuri de interogații din textul de mai sus se consumă o întreagă epocă literară.

Mărci lexicale ale relatării sugerează de la început monologul interior, excesul analitic, detaliile unei conștiințe zbuciumate: „... rămînea curios, doar roata, mare, din lemn putrezit, mișcîndu-se *absurd, resemnată*". Vocea relatării este asumată încă de la început.

Am spus că interogațiile „Ce însemnau ele? Unde le mai văzuse?" marchează consumarea unei evoluții stilistice îndelungate; într-o perioadă de aproape un secol, s-a trecut de la monologul interior primar, ce provine din replica de factură clasică, la monologul interior „spontan", izvorît din prea-plinul conștiinței.

Ca și în celelalte romane analizate, se realizează încă de la început alianța dintre SIL și MI. Dar acope-

rirea ulterioară a textului este aproape totală. Vocea auctorială de aparenţe obiective, absentă, se află suplinită de vocea monologului interior, care molipseşte însăşi emblema supremă a cărţii, titlul: *Vocile nopţii*. Cu o intuiţie lingvistică remarcabilă, naratorul a identificat nu numai o funcţie narativă originală („vocea"), dar a observat şi regimul ei ascuns, subliminar şi intern, atribuindu-l *nopţii*. Noaptea naraţivităţii dă naştere monologului interior.

Se vede cu uşurinţă că emblematica introducerii romanului este utilizată de cei trei autori pentru crearea unei forme speciale de relatare, a unui stil propriu, intens interiorizat; din punct de vedere narativ, el îmbracă forma unor variate tipuri de stil indirect liber în cadrul monologului interior. Din punct de vedere diegetic, asistăm la naşterea unui „personaj" ambiguu, de tip special, care împrumută trăsăturile autorului şi ale personajului principal, fără a fi de fapt nici unul dintre ele.

Descrierea gramaticală nu realizează decît o aproximare, o înaintare pînă aproape de centrul formulei, fără însă a-l atinge: aceasta deoarece amestecul original între SIL şi MI depăşeşte, în realizarea lui concretă, cele două forme luate în mod izolat. Eventuala definire a formulei Naraţiunii Subiective va fi construită, pentru moment, tot din aproximări: îmbinarea SIL şi MI într-o formă inextricabilă; poziţia privilegiată, din punct de vedere compoziţional, a MI; o mulţime de elemente eterogene, din punct de vedere gramatical, incluse în formula MI, care are funcţie înglobantă; implicarea autorului, mult mai intimă decît în formulele clasice de MI, cu o consecinţă directă: dominarea cantitativă a Naraţiunii Subiective de-a lungul întregului roman.

Îmbinarea, în forme sudate, a celor două tipuri narative analizate mai sus nu reprezintă o noutate în proza noastră. În epoca interbelică — pentru a face apel la un trecut literar proxim, dar clasat — unii autori au utilizat, în variante diferite, o formulă narativă înrudită: Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Se-

Scanned with OKEN Scanner

bastian *(Accidentul)*, uneori Liviu Rebreanu *(Pădurea spînzuraților)* și, mai ales, Mihail Sadoveanu. În anumite momente ale narațiunii, stilul indirect liber încadrat monologului interior reprezenta originalitatea stilistică evidentă a acestor prozatori. Diferența între romanele interbelice și exemplele analizate mai sus rămîne capitală: în nici un roman interbelic forma de narațiune subiectivă nu instaurează textul, nu dă tonul uverturii, începînd cu prima pagină; cu excepția lui Mihail Sadoveanu, este vorba de anumite momente excepționale din drama romanescă, ce iau forma narațiunii subiective; în cadrul unui flux narativ tradițional, intervine o excepție. În epoca interbelică, vocea auctorială rămîne, de obicei, în limitele unei persoane I sau a III-a distincte și exterioare, iar narațiunea subiectivă intervine excepțional. În exemplele românești recente, situația se prezintă exact invers: fragmentele în stil direct, fragmentele de narațiune clasică ajung excepții în fluviul monologului interior.

Cei trei romancieri români convocați pentru analiza formulei, profund diferiți între ei din toate punctele de vedere, utilizează un model stilistic înrudit. Construirea unui personaj-autor acaparant ni se pare a fi cea mai spectaculoasă urmare a acestei realități stilistice. În toate romanele analizate, vocea plurimorfă a personajului principal (și a autorului în același timp) ține un discurs coerent și terorist, substituindu-se treptat textului presupus, dezvoltat paralel cu realitatea la care face aluzie. În formula narațiunii subiective, mai mult decît în toate celelalte formule narative, autorul construiește o realitate *sui generis*, făcută din reflexe extrem de arbitrare ale realității curente. Desigur, acest fapt este valabil pentru oricare mare roman: dar niciodată el n-a luat o formă direct gramaticală, așa cum o face în exemplele citate.

Gramaticalizarea unor tendințe pînă acum difuze are o importanță teoretică notabilă. Din punct de vedere filosofic, această realitate a fost intuită încă de multă vreme de un filosof ca Mihai Șora, într-o monografie care a făcut dată, *Sur le monologue intérieur* (Paris, 1947). Realitatea romanescă ulterioară a confirmat intuițiile din această lucrare. Vocile românești

Scanned with OKEN Scanner

normale se unifică într-o voce omniprezentă; această voce își desfășoară discursul atentă mai ales la coerența acestuia în sine, nu la circumstanțele exterioare. În romanul clasic al secolului al XIX-lea, chiar dacă se pleca de la o „voce" izolată sau precumpănitoare, mișcarea spontană era cea de *deschidere*, de intrare în contact cu vocile din jur, de stabilire a unei convenții sociale, prin care vocile își disputau adevărurile, influențîndu-se reciproc. În exemplele noastre, tendința este cea direct opusă; vocile exterioare posibile se revarsă în *vocea* fundamentală, sînt adică preluate de aceasta din urmă. *Vocea* esențială acoperă textul, în întregime.

Pînă la ultimul război, stabilirea unui *convivium* social și instaurarea dialogului reprezentaseră sensul romanului; romanul contemporan înseamnă reducerea dialogului la monolog. Dialogul — în sensul cel mai larg al cuvîntului, dar și ca formă compozițională — devine caduc, pentru că ajunge să fie receptat drept formă desuetă a unei sociabilități dispărute: fiecare autor luptă pentru apărarea propriului său adevăr. Or, acest adevăr trebuie mai degrabă apărat de convenția socială decît integrat ei: dezvoltarea formulei narațiunii subiective reprezintă traducerea în limbaj narativ a acestei stări de spirit.

Opera unor precursori, ca Proust, Thomas Mann sau Musil, pentru a nu cita decît exemplele sigure, reprezintă premoniția, dar nu și realizarea integrală a narațiunii subiective. La scriitorii amintiți, vocea auctorială are deja tendința de a se suprapune peste aceea a unui personaj de elecție; dar, la 1930, romanul, ca formă de construcție, este încă o convenție socială, o discuție amicală pe mai multe voci. Fără nici o referire la valoarea literară, trebuie să observăm că romanul contemporan marchează etapa replierii asupra propriului univers.

În spațiul romanului românesc contemporan, se impune o dichotomie fertilă: NS vs. *Dialog* sau *Monolog interior* vs. *Deschidere socială*. În aceste condiții, statutul ambiguu al noțiunii de personaj apare cu toată claritatea. Anumiți autori contemporani mai cred încă într-o convenție de natură dialogală (Constantin

Scanned with OKEN Scanner

Ţoiu, Marin Preda — într-un anumit sector al operei sale); dar tendinţa evoluţiei se află, fără discuţie, în sensul celeilalte formule. Personajul fundamental din romanele novatoare execută o mişcare prin excelenţă retractabilă din fluxul narativ. Acest *Hiperpersonaj* îşi desfăşoară aventura în microcosm.

Este momentul să facem o precizare: figura centrală din romanele amintite a tentat inutil experienţa socialului. În faţa acestui eşec, reacţia retractilă devine explicabilă. Un vis de mărire şi de iubire himeric (*Săptămîna nebunilor*); nostalgia unei existenţe modeste şi salubre, pe care mediul înconjurător o face imposibilă (*Vocile nopţii*) sînt negate de circumstanţele exterioare; chiar şi eroul din *Solstiţiu tulburat* eşuează, atunci cînd încearcă paradigma unei existenţe normale. De aceea, „vocea" care începe romanele pare înzestrată cu toată experienţa posedată de eroul principal şi care cititorului îi este revelată abia la sfîrşitul romanului. Astfel trebuie interpretat, de exemplu, amintitul rezumat care deschide *Săptămîna nebunilor* sau meditaţiile personajului din *Solstiţiu tulburat*.

Cei trei scriitori analizaţi au găsit monologul interior acaparant drept soluţie de supravieţuire a personalităţii. Stilistica naraţiunii subiective înlocuieşte formele de naraţiune tradiţionale din motive literare; dar, în spatele acestor necesităţi de verbalizare, stă o mentalitate a epocii, un *Saeculum*, cu care stilul întreţine relaţii complexe, la nivel de acceptare şi respingere. Naraţiunea subiectivă rămîne o formulă stilistică, dar şi un răspuns ontologic la problemele unei realităţi în derivă.

Scanned with OKEN Scanner

Un semn de întrebare

Despre etica lui Marin Preda

Concepția etică a lui Marin Preda se regăsește, întreagă, într-un mic text publicat discret în volumul *Imposibila întoarcere* (Cartea Românească, 1971): el se numește *Un semn de întrebare* și are, probabil, în cadrul operei lui Preda, funcția unei confesiuni, a celei mai complete confesiuni pe care romancierul a făcut-o vreodată. În maniera sa abstrusă și ocolită, Preda nu face mărturisiri dramatice sau spectaculoase, menite să atragă publicul; din contra, confesiunea din acest text pare de două ori ascunsă: o dată prin strecurarea ei într-un volum închinat cu totul altei problematici; a doua oară, prin realizarea destăinuirilor celor mai grave sub o formă nonșalantă. Răspunsul la întrebarea crucială a vieții oricărui autor — „Care e rostul unui scriitor pe lume?" — este doar sugerat, prin exemplul aparent întîmplător al altui scriitor, dispărut de multă vreme. Nimic nu va fi spus direct în acest text tulburător: privit în ansamblu, el ia forma unei imense litote. Este mai grav prin ceea ce tace decît prin ceea ce spune. Mărturisirea va fi murmurată cu jumătate de gură, dar, după realizarea ei, conștiința autorului va fi fost eliberată.

„În viața noastră, dincolo de *faptă* mai e ceva, și e aproape totdeauna prea tîrziu, cînd ne dăm seama, să mai realizăm, pentru împlinirea noastră, acest ceva pierdut..." : așa începe bucata *Un semn de întrebare*. O frază chinuită, cu un anacolut vizibil plasat în centrul ei, greu de eludat chiar la cea mai îngăduitoare

lectură. Explicația formulării încîlcite, a mîinilor care se frîng înaintea începerii discursului, are de data aceasta o rațiune pur psihologică. Mărturisirea demarează greu, sub privirea invizibilă a unui confesor; scriitorul tușește, se bîlbîie, își drege vocea. Abia cu a doua frază, după ce vocea s-a limpezit iar respirația a fost reglată, intrăm în textul propriu-zis pe care autorul îl vrea cît mai scurt și mai sobru, aproape neutru, ca și cum ar fi vorba de altcineva. Aspirația spre „impersonalitate" ia aici forme de-a dreptul gramaticale: la un moment dat, pe parcursul mărturisirii, Marin Preda imaginează fragmente dintr-un viitor „tabel cronologic" al vieții și operei sale, redactat de un imparțial și necunoscut cercetător din secolul următor. Probabil că *Un semn de întrebare* este scris pentru îmblînzirea acestei viitoare instanțe anonime, care ne va judeca pe toți, fără amabilitate și fără părtinire. Adresat forului necunoscut dintr-un mai îndepărtat sau mai apropiat viitor, *Un semn de întrebare* este depoziția făcută în fața unui tribunal pe care deocamdată nimeni nu l-a constituit, dar pe care conștiința hipersensibilă a lui Marin Preda îl presimte instaurat nu peste multă vreme.

„Nu ne-am născut doar să scriem o carte, sau să construim un pod, sau o frumoasă clădire și pe urmă să murim, cum de fapt ni se și întîmplă. Dar pentru mai ce? aș putea fi întrebat. Nu știu încă să răspund la o astfel de întrebare."

Introducerea a trecut, ne aflăm acum în miezul problemei. Pentru ce sîntem pe lume? Afirmarea agnosticismului, făcută răspicat încă de la început, ne plasează în acea stilistică a ambiguității pe care se bazează bucata *Un semn de întrebare*. Scriind: „Nu știu încă să răspund", Marin Preda ocultează atent răspunsul deja găsit și păstrat cu grijă pînă la finalul textului. E drept, răspuns doar sugerat, dar un răspuns de care va fi încărcată fiecare frază. De la primele rînduri, litota domină. Pînă a observa în ce constă răspunsul, să mai notăm înduioșătoarea tehnică a amînării, etern subterfugiu al vinovatului: Preda vorbește despre ingineri sau despre arhitecți, se include intenționat într-o masă umană mai largă, pentru a tergiversa răspunsul la întrebarea precisă: „Care e rolul scriito-

rului pe lume?". Strîns în plasa propriilor sale gînduri, autorul ajunge imediat la mărturisirea autobiografică, pe care nu mai are nici un rost să o amîne.

„Nu cunosc deloc viața Hortensiei Papadat-Bengescu. Am văzut-o pe scriitoare prima oară în 1943, la puțin timp după ce începusem să frecventez cenaclul lui Eugen Lovinescu." Pentru prozatorul venit de bunăvoie la confesiune, acesta este un fragment autobiografic; pentru noi însă, începe istoria verificabilă, Istoria cu majusculă, adică timpul înscris egal în conștiințe și în cărți, timpul cu care nu mai poți trișa. Marin Preda intră printre umbre ilustre, în compania lui Constant Tonegaru, mergînd în urma cortegiului funerar al lui Lovinescu. În asemenea vecinătate e mai greu să minți, iar tonul textului se va resimți perfect de ambianța contextuală.

Dar de ce Hortensia Papadat-Bengescu? Ce semnificație poate avea apariția intempestivă a acestui nume? Pentru moment, sîntem complet nelămuriți și nu vedem nici o legătură logică între întrebarea capitală („Pentru ce ne-am născut pe lume?") și evocarea autoarei *Fecioarelor despletite*. De altfel vom rămîne nelămuriți încă multă vreme, deoarece răspunsul se insinuează încet și se dovedește, în cele din urmă, copleșitor.

Deocamdată ne mișcăm între aparențele unei simple relatări biografice. Marin Preda povestește cum a cunoscut-o pe romancieră în casa lui E. Lovinescu și împrejurările primului său succes literar neașteptat: încîntat de valoarea nuvelei *Calul*, un bogat colecționar îi cumpără textul cu fabuloasa sumă de zece mii de lei. Impresia pe care i-a făcut-o Hortensia Papadat-Bengescu foarte tînărului Preda pare a fi fost mai degrabă dezamăgitoare: „M-am uitat la doamna din fața mea și n-am recunoscut deloc în figura ei îmbătrînită și obosită pe 'femeia în fața oglinzii', în plină frumusețe matură, așa cum o arăta, în *Istoria literaturii*, G. Călinescu". Reacția concluzivă a prozatorului e pe măsura cruzimii vîrstei: „Nu mă interesează persoana dumitale, i-am spus eu în gînd bătrînei din fața mea și mi-am întors privirea spre critic". De la critic, Marin

Preda află de tentanta propunere a cumpărării nuvelei *Calul*.

Nu vom ști niciodată dacă scena relatată mai sus s-a petrecut într-adevăr astfel și dacă ziua în care E. Lovinescu l-a chemat pe Preda să-i anunțe succesul neașteptat al nuvelei sale a fost tocmai aceea în care tînărul prozator o cunoștea pe marea romancieră. În orice caz, simbolistica intrinsecă a scenei trebuie să-l fi frapat pe romancierul Marin Preda care, în textul de care ne ocupăm, cuplează cele două evenimente capitale ale tinereții sale. Felul în care destinul distribuise rolurile celor doi prozatori români pare perfect trasat chiar de la această primă întîlnire: pe de o parte, tînărul care urcă triumfător, prozatorul sortit succesului, chemat în sus de o conjunctură favorabilă; pe de altă parte, bătrîna scriitoare suferindă, trăind numai din gloria trecută și sortită, într-un viitor apropiat, unor greutăți materiale ce-i vor grăbi sfîrșitul. Ar fi greu de imaginat o mai mare simplitate a schemei. La prima întîlnire dintre el și Hortensia Papadat-Bengescu, Marin Preda își ia în primire rolul, nonșalant și convins. Destinul îi surîde, va continua să-i surîdă, iar prezența unei „înfrînte" pare a pune și mai acut în evidență apetența de învingător.

Numai că destinul potrivește lucrurile cu o cruzime pe care, retrospectiv, Marin Preda o va putea aprecia din plin. A fost scris ca cele două acte reprobabile și imposibil de îndreptat pe care le-a comis autorul *Moromeților* să se petreacă tocmai în preajma Hortensiei Papadat-Bengescu, martoră tăcută, dar simbol semnificativ al unui stil de comportare pe care tînărul prozator pare pentru moment a-l ignora. În casa lui E. Lovinescu și sub privirile aparent absente ale romancierei, Preda se grăbește să ia cele zece mii de lei oferite, fără a se întreba măcar o clipă dacă asemenea prodigalitate nu ascunde ceva dubios, de care un mare și adevărat scriitor ar trebui să se ferească. Oricum, însă, gestul acesta va fi aproape o glumă inocentă în comparație cu următorul. Mărturisirea continuă:

„Prin 1952, mă aflam la Tușnad, într-un prim concediu adevărat din viața mea...". Întîmplarea pe care

Marin Preda o relatează în continuare, cu lux de amănunte și cu justificări dintre cele mai puerile, poate fi rezumată astfel: pentru a-și salva cariera, el face, pentru prima și poate pentru ultima dată în viață, un compromis — adică scrie nuvela *Desfășurarea*, alungînd ca prin minune norii politici îngrămădiți deasupra capului său. Discuția dintre prozator și prietenul său, criticul, aflat aici în postura unui diavol mizerabil și subaltern, angrenat într-o operație de tentare joasă a scriitorului speriat, sună astăzi grotesc și penibil, evocînd o lume aproape neverosimilă. Dar ea a existat în realitate. Apelînd la argumente variate, dar speculînd în fond o frică difuză și universală, căreia aproape nimeni nu i se putea sustrage atunci, criticul tentator are cîștig de cauză („Ținea foarte tare la mine, eram de aceeași vîrstă" — spune prozatorul cu naivitate, ironie sau cinism, eventual cu toate la un loc). Într-o variantă și mai conformistă decît prima, *Desfășurarea* este scrisă și vede lumina tiparului. Ceea ce începuse să apară drept „cazul Marin Preda" *este clasat*. Epuizat de efortul scrierii nuvelei *Desfășurarea*, pleacă să se odihnească la Tușnad, într-o vilă a Uniunii Scriitorilor.

La Tușnad, proaspătul autor al *Desfășurării* o întîlnește pentru a doua și ultima dată în viața lui pe Hortensia Papadat-Bengescu. Trecuseră aproape zece ani iar chipul prozatoarei ajunsese de nerecunoscut. „Am găsit acolo printre alți scriitori și o doamnă nu atît foarte bătrînă, cît foarte retrasă și foarte absentă. Cine e? am întrebat. Mi s-a răspuns că e Hortensia Papadat-Bengescu." Și de data aceasta e vorba doar de o întîlnire „din priviri". Nu se schimbă nici o vorbă, dar semnificația confruntării tăcute apare acum infinit mai gravă. „N-a stat mult acolo Hortensia Papadat-Bengescu. Nu se simțea bine, ne-a explicat Claudia Milian." Înțelegem perfect de ce bătrîna prozatoare nu a putut rămîne la Tușnad!

Dar privirea absentă a Hortensiei Papadat-Bengescu îi spusese tînărului Marin Preda exact ceea ce era necesar. Dovadă peremptorie: nu numai că n-a putut-o uita, dar i-a provocat, douăzeci de ani mai tîrziu, mărturisirea din *Un semn de întrebare*. Lecția de etică a comportamentului și a scrisului pe care bătrîna

romancieră i-a administrat-o, fără să știe, tînărului versatil trebuie să fi fost usturătoare și durabilă și a avut, poate, un cuvînt de spus în evoluția ulterioară a autorului *Morometilor*. Un mare prozator contemporan își încheie una dintre cele mai cunoscute nuvele ale sale cu cuvintele: „El n-a mai putut niciodată uita pe acel om", adică pe omul la a cărui dispariție contribuise din inconștiență. Fără ca acest caz de conștiință să fi luat, pentru Marin Preda, aceleași proporții, nu putem să nu observăm că două decenii privirea Hortensiei Papadat-Bengescu l-a obsedat pe Marin Preda, traversîndu-i semnificativ viața.

Să nu ne grăbim să condamnăm fără apel un tînăr dornic de afirmare, talentat și supus tuturor presiunilor. Din același *Semn de întrebare* aflăm că scriitorul căutase cu tot dinadinsul modele printre maeștrii în viață, dar exemplul pe care ei îl dădeau era puțin încurajator: Mihail Sadoveanu „scrisese sau se pregătea să scrie *Mitrea Cocor*", iar G. Călinescu, extrem de reticent în contactele cu tinerii, îi repeta ca un automat tînărului prozator, la unica întrevedere pe care i-o acordase, aceleași cuvinte: „Știi, nu se mai întorc vremurile... roata istoriei..." — cuvinte care, în context, sunau mai degrabă a scuză pentru propriul său scris din acei ani. Totul părea, prin urmare, coalizat în a-l împinge pe Marin Preda spre grupul căruia casa de odihnă a Uniunii Scriitorilor de la Tușnad îi servea drept simbol. Numai că... numai că mai exista și un alt simbol, cel al Hortensiei Papadat-Bengescu, reprezentantă a unui grup tăcut, în care figurau cu aceleași drepturi Lucian Blaga, Vasile Voiculescu sau Ion Barbu. Iar exemplul lor, cunoscut sau voit ignorat, stîrnea printre scriitorii tineri acea stare tulbure pe care o provoacă inaccesibilul — teamă, iritare sau respect. Ceea ce a suscitat prezența Hortensiei Papadat-Bengescu în viața lui Marin Preda ni se dezvăluie abia în finalul *Semnului de întrebare*. Îndelung pregătit, acest final cade ca un cuțit de ghilotină, despărțind definitiv binele de rău:

„Dacă ar fi murit atunci (în 1952, *n.n.*), gîndul la destinul ei nu mi-ar fi tulburat cu nimic astăzi amintirea acestor efemere întîlniri. Dar am auzit că a mai

trăit cîțiva ani, și un alt prieten al meu, tot critic, a vizitat-o într-o iarnă acasă. Locuia în condiții înspăimîntătoare, și acest prieten nu mi-a spus și mie atunci să mă duc s-o văd și eu. Mi-a spus mai tîrziu (cînd era prea tîrziu!), într-o zi cînd marea scriitoare nu mai era pe această lume ca să ne mai pună nouă, generațiilor mai tinere (și, la urma urmei, și propriei sale generații strălucite), un tăcut și neluat în seamă de nimeni semn de întrebare".

De emoție, vocea prozatorului se bîlbîie din nou.

Intîlnirea fortuită dintre cei doi scriitori se plasează în rîndul simbolurilor perfecte, cărora nimic nu le mai poate strica elocvența. Preda va avea revelația semnificației acestor întîlniri, atunci cînd nu mai era nimic de făcut, cînd prozatoarea, reprezentînd reproșul tăcut, murise. „Il est toujours trop tard", încheie Albert Camus *La chute*. Și adaugă: „Heureusement". Într-adevăr, din fericire pentru confortul nostru momentan, dar din nefericire pentru confortul nostru veșnic. Camusian rămîne Marin Preda nu numai în marile romane de după *Moromeții*, ci și în confesiunea definitorie din *Un semn de întrebare*.

Mărturisirea de mai sus, reluată de cîteva ori, nu atinge niciodată în altă parte concentrarea din textul analizat. Unele episoade din acest fragment spus pe nerăsuflate vor fi detaliate în alte destăinuiri autobiografice. Conversația crucială cu „criticul tentator" revine în capitolul X din *Viața ca o pradă* (Albatros, 1977, p. 55—60), plin de date biografice și de amănunte suplimentare: dar în acel context, episodul apare infinit diluat, fără forța literară din *Un semn de întrebare*. In ultimul său roman, același episod servește drept sîmbure narativ. Iar soarta Hortensiei Papadat-Bengescu îl preocupă și mai tîrziu: în *Convorbirile* cu Florin Mugur (Albatros, 1973, p. 144—146), explicitează nedreptatea ce i se făcuse scriitoarei și poziția ei în sînul propriei generații strălucite („un singur gest al lui Mihail Sadoveanu ar fi putut ușura foarte mult soarta unei colege de generație, care era ea însăși, ca și el, o mare scriitoare" — *Op. cit.*, p. 145): și aici excesul de detalii tulbură aura tragică din primul text, unde tocmai maxima generalitate și absența numelor

proprii produceau un efect superior. Strict literar, confesiunea din *Un semn de întrebare* își păstrează valoarea excepțională și independentă, absentă în revenirile ulterioare.

Să ne întoarcem la prima frază a textului : „În viața noastră, dincolo de *faptă* mai e ceva... Nu ne-am născut doar să scriem o carte... Dar pentru ce ? Nu știu încă să răspund la o astfel de întrebare". Cuvintele au fost publicate în 1971. Au adus oare cei nouă ani care-i mai rămăseseră de trăit prozatorului răspuns la întrebarea fundamentală ? Din păcate, e de presupus că nu. Marin Preda a rămas pînă la sfîrșit un spirit prin excelență interogativ, incapabil să furnizeze certitudini, ci doar semi-certitudini. A trecut destul de mult din chiar viața lui pînă cînd să-și dea seama că *fapta* vieții sale va trebui să fie o carte sau mai multe. După ce această certitudine a apărut, confirmată de apariția *Morometilor*, întrebările ultime ale existenței au început să-l asalteze pe prozatorul-gînditor : putea scrie cărți, chiar foarte bune, dar aceasta era totul ? Rezolvă actul de creație toate problemele de conștiință ale unui artist ? Îndoiala interogativă existase încă din epoca nuvelelor de tinerețe, în ciuda aerului sigur de sine pe care scriitorul îl afișa ; după apariția *Morometilor* însă, această stare de spirit pe care o putem numi camusiană se instalează definitiv și nu-l mai părăsește. Substanța cărților de după *Morometii I* ridică interogația la rangul de stare universală. Preda nu a fost un credincios, dar a visat mereu la intransigența spirituală. Nuanțarea permanentă a certitudinilor s-a transformat la el în regulă de viață.

Ca factor decisiv al existenței, întrebarea ocupă centrul eticii prozatorului. E vorba de întrebarea fundamentală, de cea care deschide *Un semn de întrebare* și la care autorul, „nel mezzo del camin' di nostra vita", încă nu găsise răspuns. Dar aceasta n-a împiedicat întrebarea să ocupe o viață întreagă și pe scriitor să încerce a constitui un sistem etic. Cînd se simte întrebat, de o conștiință colectivă, ce a făcut toată viața și de ce nu a cunoscut bucuriile simple, începînd cu

contemplația, scriitorul răspunde: „... niciodată n-am avut sentimentul că am timp (deși am avut berechet) să mă uit pe cer și să observ mersul constelațiilor. Ce-am făcut cu acel timp, cînd l-am avut, de n-am descoperit pînă acum unde se află cutare stea? Nimic n-am făcut. Am fost obsedat. Atît" (*Imposibila întoarcere*, p. 90).

În legătură cu puterea sau dispoziția de a contempla, iese la iveală un paradox al personalității lui Preda. Mulți scriitori de origine rurală recentă consideră contemplarea drept un lux inutil, concentrîndu-și atenția asupra faptelor. Rebreanu — model suprem. Rebrenian la acest capitol, Marin Preda învață lecția de o manieră proprie, concentrîndu-și atenția asupra zonei etice din existență. Nu spre acțiune trepidantă (eroii romanelor sale se mișcă puțin), nu spre contemplare descriptivă („descrierile de natură" îi sînt autorului odioase), ci spre raporturile interumane codificate, adică spre universul moral. Într-o epocă încă pasionată de descrieri, în care o bună parte a prozei trăia din metaforizare infinită și din largi paranteze consacrate tablourilor de natură, pagini prin care prozatorii români demonstrau cît de aproape se aflau încă de secolul al XIX-lea, Preda își urmează inspirația primordială: „Apele, rîurile, bălțile nu-mi vorbeau, nu puneam deci mare preț pe ele; nici ploile, nici pădurea, nici soarele... Îmi șopteau doar că sîntem împreună și că sîntem fericiți, mare lucru, vedeam și simțeam și singur că așa este... Singurul lucru care mă făcea să rămîn mut de fascinație era cuvîntul rostit de oameni" (*Viața ca o pradă*, p. 33).

„*Cuvîntul* rostit de *oameni*" — în această formulare se cer subliniate ambele substantive și ea reprezintă materia primă a moralistului. De aceea, între morala — în sens camusian — și opera sa în proză, bazată pe scriitură epică, autorul va constata cu vremea din ce în ce mai puține diferențe. Elogiul făcut lui Camus, în 1973, nu mărturisește atît o stare de spirit pasageră sau admirația literară pentru alt romancier, cît recunoașterea unei datorii și a unei înrudiri profunde pe terenul operei. Descoperirea creației lui Camus trebuie să fi avut rolul unei iluminări interioare, în ciuda

C-da 126 coala 1

Scanned with OKEN Scanner

diferențelor capitale dintre cei doi pe plan estetic sau cultural. În anii '50, imediat după apariția *Moromeților*, critica epocii se întreba care ar fi genul proxim al noului scriitor; cu oarecare timiditate, se pronunțase numele lui Dostoievski. Dar nimeni nu se putea referi încă la marele prozator francez contemporan, prin care cifrul autorului român se limpezește: „Camus a reacționat mereu, cu aceeași sensibilitate cutremurată, față de tot ce a ofensat aspirația morală spre care trebuie să tindă oamenii ca să se poată salva... De ce a spus despre Malraux că e maestrul lui dintotdeauna? Poate că la Malraux a văzut el pentru prima oară ce înseamnă să fii sensibil la seismele timpului pe care îl trăiești. Camus e un gen de scriitor care, la noi în România, nu este întodeauna și de toată lumea admirat. Cititorul român este un cititor foarte bun, dar are o însușire care nu numai că nu dispare, dar se menține ca o caracteristică a psihologiei lui: caută în artă și altceva decît marile probleme, vrea ca arta să-l distreze... La Camus este predominant sentimentul și aspirația morală; dar scriitorul nu are o imaginație foarte bogată. Autorii de acest tip nu îl scot pe cititor din cotidian, ci dimpotrivă" *(Convorbiri...*, p. 71—72).

Pledoaria *pro domo* nu mai este nici măcar ascunsă. Există puține autodefiniri atît de exacte în întreaga operă a lui Marin Preda. Spațiul dunărean are însă limitele sale: agnosticismul consecvent și asumat al lui Camus sau Malraux nu putea fi însușit de scriitorul român fără o reticență interioară, care vine de foarte departe. De fapt, Preda a căutat de la început o soluție transcendentă care să-l satisfacă și a devenit agnostic în urma unor repetate eșecuri. Momentul primordial, revelația inițială (într-o ordine cronologică ideală), ar fi cel marcat de aspirația lui Nicolae Moromete din *Marele singuratic* — dorința de a întemeia o nouă religie, care să poarte fiorul celorlalte, dar să fie lipsită de șovăielile lor. A fi profet autentic: de ce nu? Glosînd pe marginea propriului său roman, Preda aderă integral la această tentativă avortată a tinereții lui și nu găsește în ea nimic ridicol: „Niculae arată cum s-a născut la el sentimentul și dorința de a întemeia o nouă religie. Mai tîrziu, cînd ea îi repro-

șează că de ce stă în grădină și consideră că pentru asta s-a născut, el îi răspunde că îi e foarte plăcut să se gîndească la acel moment al copilăriei, cînd a avut pentru prima oară acea revelație și că trăiește cu acea revelație tot timpul, la masă, pe stradă, la muncă, revelația fiind, ca să spun așa, unul dintre pilonii vieții sale interioare. Puțin importă dacă acel lucru o să-l pună vreodată în practică; el știe, însă, că există această posibilitate, că profetul poate să treacă la profeții" (*Convorbiri...*, p. 68—69).

Pornirea anarhică spre întemeierea unei noi religii (poate cea mai veche și cea mai ireprehensibilă tresărire umană gînditoare) nu reprezintă decît a doua fază a unor experiențe deziluzionante, a unor încercări de integrare, pe care inteligența precoce a viitorului scriitor le va fi respins. Tentativa de convertire la normalitate a mamei lui eșuase: „— De ce nu te duci și tu, maică, la biserică? mă întreba mama. Era blîndă și tolerantă cu mine, poate-poate o să mă convingă să nu uit în viață că biserica îi potolise ei toate neliniștile. — Nu mă duc, îi răspundeam scurt și cu o tandrețe încărcată de veselie" (*Viața ca o pradă*, p. 149). Dublul șoc al copilăriei și al adolescenței, șocul incapacității de a accepta convenția socială a religiei, au dus pe autor la celebra „izolare" sub semnul căreia și-a văzut întocmită toată viața. Starea de izolare, de retragere în propria-i individualitate, are virtuți fecunde, din ea se naște impulsul creației. Însă pentru o individualitate îndrăgostită de social ca a lui Marin Preda, pentru o personalitate tentată să-și admire ecoul în celălalt, să îmbrățișeze mereu alteritatea, starea trebuie să fi fost, *à la longue*, insuportabilă. Aspirația către o puritate metafizică împărtășită trebuie să-l fi torturat toată viața pe scriitorul-moralist. Avem mărturii directe doar ocazional, însă descifrarea lor nu lasă nici un fel de dubiu. „Cum mă simțeam ocrotit de părinți, mă simțeam ocrotit și de Dumnezeu pe care îl credeam prezent în lucruri și ființe, ca pe un creator... Asta nu înseamnă că în momentul apariției gîndirii reflexive, care dă tînărului o neasemuită trufie, Dumnezeu a rămas pe scaunul lui, același cum mi-l descrisese mama... Dumnezeu, despre

care ne vorbea mama... nu satisfăcea în totul dorința mea de mister, sau în orice caz nevoia de fanatism care există în orice credință religioasă. Cred că de aceea l-am și părăsit așa de timpuriu" (*Convorbiri...*, p. 96—97).

Religia l-a lăsat pe Marin Preda într-o stare de incertitudine fertilă. Dacă răspunsul la problematica morală i-a rămas interzis, dacă rezolvarea îndoielilor în cadru tradițional s-a dovedit imposibilă, ce „răspuns la întrebare" mai putea da prozatorul? Înlocuirea absolută a religiei — o himeră! Și atunci, teribila obsesie a căutării răspunsului care s-a agravat cu trecerea anilor, luînd o formă tragică: frica de a nu „muri în întuneric" ca Ivan Ilici. Tot ce putem spune astăzi este că lectura timpurie a nuvelei lui Tolstoi l-a șocat profund pe viitorul scriitor. De atunci, aproape din adolescență, a început un fel de cursă contra cronometru cu propria conștiință, o luptă cu timpul pentru aflarea adevărului. Situație de coșmar: din extrema tinerețe, Marin Preda a avut certitudinea întrebării fundamentale și a simțit aproape fizic importanța găsirii răspunsului; viața întreagă nu i-a mai fost altceva decît amînarea angoasantă a aflării lui. Prin intermediul simbolului literar terifiant al lui Tolstoi și-a dat seama ce înseamnă să mori fără a întîlni certitudinea. Dar toată viața lui s-a mulțumit cu aproximarea soluțiilor parțiale, în speranța că va mai avea, totuși, timp pentru găsirea răspunsului definitiv; a sperat mereu că nu va ajunge un nou Ivan Ilici, dar a trăit în asemenea măsură obsedat de acest caz, încît a fost, realmente, alt Ivan Ilici aproape zi de zi. Paradoxurile lucidității combinate cu cele ale speranței absurde sînt infinite.

„...mi se părea că trăiam ca Ivan Ilici și eram înspăimîntat; cum trăim, unde e lumina vieții pe care Ivan Ilici o descoperă abia cînd e vîrît în sacul morții? Imagine teribilă, moartea ca și cînd ai intra cu capul în jos, într-un sac, în care nu vrei să intri dar ești împins; Tolstoi își împingea eroul spre tragedie cu vigoarea unei fatalități inexorabile; niciodată n-aveam să citesc ceva mai zguduitor" (*Viața ca o pradă*, p. 205).

În *Viața ca o pradă*, pagina de mai sus se află ca din întîmplare plasată la începutul capitolului în care Marin Preda face experiența morții. În timpul rebeliunii legionare, ca împins de o forță superioară, iese pe străzile de iarnă pustie ale Bucureștilor, în timp ce armata lupta cu legionarii ; străbate bulevarde bucureștene, asistă la uciderea unui om de niște gloanțe venite de nu se știe unde, are un șoc, revine acasă în camera de serviciu a blocului din „Cheia Rosetti" și doarme năucit o zi și o noapte întreagă. Veritabil somn hipnotic și ritual, deoarece, după această întîmplare, el trebuia să renască spiritual, dobîndindu-și o nouă identitate — cea a omului scient. E una dintre cele mai interesante pagini din autobiografia lui Marin Preda : obsesia Ivan Ilici s-a instalat în ziua cînd autorul a trăit experiența contactului cu moartea. Iar viața lui Marin Preda a continuat sub tutela unui simbol literar.

Cantitatea de răspunsuri parțiale sau provizorii poate fi urmărită în toate cărțile autorului. Din punctul de vedere al meditației existențiale, toate cărțile lui Marin Preda, inclusiv *Cel mai iubit dintre pămînteni*, se termină pe un apăsat „va urma". A înregistra aceste răspunsuri parțiale ar fi inutil, dar unul trebuie totuși evocat. În perioada redactării *Celui mai iubit dintre pămînteni*, Preda s-a arătat interesat de știința neo-gnostică, mai precis de teoriile cunoscute sub numele de „gnosa de la Princeton". Cartea, de acum celebră, a lui Raymond Ruyer, *La gnose de Princeton* (Fayard, 1974 și 1977) trebuie să-i fi servit de intermediar. Neo-gnosa nu e nici pe departe o religie, nu instaurează o disciplină instituționalizată, dar ea se bazează pe componenta fundamentală a oricărei religii, pe o „viziune iluminată" asupra lumii. Iar ceea ce ar putea juca rolul revelației în cadrul gnosei americane nu reprezintă altceva decît revelațiile aduse de știința însăși, mai ales de astrofizică. Plecînd de la intuiții geniale, cum ar fi cele ale lui Newton din operele sale rămase în manuscris, adică ale lui Newton fizicianul-teolog, savanți americani încearcă să demonstreze că spațiul astronomic gravitațional este în realitate *sensorium* al unei ființe supreme, subiect conștient care

pulsează în universul întreg. Pe Marin Preda și pe al său *alter ego* gînditor, Petrini, i-a fascinat desigur ideea că extrema luciditate științifică — în ocurență, fizica de vîrf — a dus pe cale strict logică și în absența oricărei revelații supranaturale la o explicare spiritualistă a universului: importanța ultimă a Conștiinței se afla astfel demonstrată! Conștiința permanent trează a scriitorului devine în sfîrșit fragment al „conștiinței cosmice". Fără a mai vorbi de faptul că încrederea, oarecum naivă, a lui Marin Preda în știință ieșea în acest fel fortificată. Alianța pe care cîțiva savanți o propun între dominanța universală a spiritului și cuceririle științei fascinează orice minte raționalistă, încrezătoare în viitorul cunoașterii științifice.

Desigur, nici măcar (aparent!) perfect argumentata teorie a gnosei n-a reprezentat pentru Marin Preda răspunsul decisiv. Vom vedea că unicul răspuns pe care neliniștea sa l-a putut găsi a fost, pînă la sfîrșit, cel intuit obscur încă din tinerețe și confirmat apoi cu fiecare zi de efort creator. „Văd cu groază perspectiva de a deveni moralist", spunea el în 1971. Cochetărie, fără îndoială, pentru că structura de moralist a reprezentat de la început datul fundamental al personalității sale. Care sînt filosofii la care aderă, prin mărturie explicită, autorul și care sînt cei pe care jură filosoful Petrini? Numele lui Platon, Descartes, Spinoza și Kant străbat paginile, alături de cele ale unor scriitori-gînditori, în frunte cu Dostoievski și Tolstoi. Vedem ușor ce unifică această listă aparent întîmplătoare: importanța elementului etic în gîndirea fiecăruia. Pentru a nu mai vorbi de coerența perfectă a viziunii pe care fiecare filosof citat a propus-o — coerență ce constituie pînă la urmă tot o lecție de morală. Nu ne vom mira că scriitorul epic Marin Preda a înregistrat realitatea obiectivă mai ales prin prisma clarității unei opțiuni etice; opțiunea a infiltrat apoi esteticul, ficțiunea prozastică însăși.

Dacă eticul se află, de la un anumit moment al evoluției autorului, atît de implicat în estetic, eșafodajul pe baza căruia clădește Marin Preda ficțiunea sa capătă un contur semnificativ: semnul social, raportul dintre el și celălalt, raportul dintre el și lume.

„Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist... Mi-am dat seama că țineam strîns ceva în brațe, o pîine, și că asta era cauza privirilor rele îndreptate asupra mea" (*Viața ca o pradă*, p. 5). Acest debut al autobiografiei ne evocă cea mai depărtată amintire a copilului, un conflict etic. Întreaga viață a eroului se plasează sub incidența unei întîmplări pe care conștiința evoluată a selectat-o ca fiind cea dintîi. În cazul de față, conștiința lui Marin Preda a ales nu prin pur hazard scena de mai sus. Pentru cel ce vedea în viață un spectacol cu semnificație primordial socială — actul creației supreme — adică cel al creației literare — poartă în însuși punctul său de plecare un sîmbure moral imposibil de evitat. Iar răspunsul ultim — la origine parțial, apoi final prin întîmplare biografică — la marea întrebare ajunge să fie, prin același joc etic, un răspuns specific de artist: nu știu de ce ne este dată viața, dar viața mea mi-a fost dată pentru a construi, cu sinceritate și umilință, o operă de artă. Cel puțin pentru asta! Religia cărții scrise s-a substituit, în cele din urmă, pentru Marin Preda, oricărei religii.

Ca despre orice credință ardentă și intimă, Preda nu va vorbi niciodată pe larg despre religia cărții apelînd la propriul său exemplu; întrezărim profunzimea acestei tot mai acaparatoare credințe doar din aluzii, din paranteze repede închise și din mărturisiri accidentale, în care doza de pasiune crește brusc, luminînd scena pentru cîteva secunde.

Sanctificarea conștientă a operației scrisului se manifestă prin exagerarea importanței pe care prozatorul o atribuie actului însuși de a scrie, act în care vede nu doar o terapeutică morală, ci chiar rațiunea existenței. „Dacă aș ști că efortul pentru scrierea unui roman mă poate costa viața, mi-aș lua toate măsurile de siguranță pentru a înlătura o eventualitate cum ar fi boala din care să mi se tragă moartea. Dar unica măsură hotărîtoare, aceea de a renunța la scris, nu aș lua-o" (*Convorbiri...*, p. 199). „Dacă gîndul — trebuie să scriu! — este însoțit de credința cutremurată că, dacă nu scriu, nu am rost pe lume, inspirația vine

„Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist... Mi-am dat seama că țineam strîns ceva în brațe, o pîine, și că asta era cauza privirilor rele îndreptate asupra mea" (*Viața ca o pradă*, p. 5). Acest debut al autobiografiei ne evocă cea mai depărtată amintire a copilului, un conflict etic. Întreaga viață a eroului se plasează sub incidența unei întîmplări pe care conștiința evoluată a selectat-o ca fiind cea dintîi. În cazul de față, conștiința lui Marin Preda a ales nu prin pur hazard scena de mai sus. Pentru cel ce vedea în viață un spectacol cu semnificație primordial socială — actul creației supreme — adică cel al creației literare — poartă în însuși punctul său de plecare un sîmbure moral imposibil de evitat. Iar răspunsul ultim — la origine parțial, apoi final prin întîmplare biografică — la marea întrebare ajunge să fie, prin același joc etic, un răspuns specific de artist : nu știu de ce ne este dată viața, dar viața mea mi-a fost dată pentru a construi, cu sinceritate și umilință, o operă de artă. Cel puțin pentru asta ! Religia cărții scrise s-a substituit, în cele din urmă, pentru Marin Preda, oricărei religii.

Ca despre orice credință ardentă și intimă, Preda nu va vorbi niciodată pe larg despre religia cărții apelînd la propriul său exemplu ; întrezărim profunzimea acestei tot mai acaparatoare credințe doar din aluzii, din paranteze repede închise și din mărturisiri accidentale, în care doza de pasiune crește brusc, luminînd scena pentru cîteva secunde.

Sanctificarea conștientă a operației scrisului se manifestă prin exagerarea importanței pe care prozatorul o atribuie actului însuși de a scrie, act în care vede nu doar o terapeutică morală, ci chiar rațiunea existenței. „Dacă aș ști că efortul pentru scrierea unui roman mă poate costa viața, mi-aș lua toate măsurile de siguranță pentru a înlătura o eventualitate cum ar fi boala din care să mi se tragă moartea. Dar unica măsură hotărîtoare, aceea de a renunța la scris, nu aș lua-o" (*Convorbiri...*, p. 199). „Dacă gîndul — trebuie să scriu ! — este însoțit de credința cutremurată că, dacă nu scriu, nu am rost pe lume, inspirația vine

mai curînd decît dacă am aștepta-o nepăsători" (*Ibid.*, p. 113). Incapabil să imagineze un paradis colectiv sub forma salvării comune, Preda inventează o soluție de salvare proprie. Salvarea lui ca scriitor echivalează salvarea globală a conștiinței sau cel puțin a unei părți din ea.

Presimțirea importanței covîrșitoare pe care o va avea cuvîntul scris se naște încă din adolescența scriitorului; certitudinea însăși vine foarte curînd, aproape de începutul vieții, cînd viitorul autor nici măcar nu împlinise douăzeci de ani. Era o noapte de martie a anului 1942 în București, momentul debutului cu nuvela *Pîrlitul* (Bucureștii anilor 1940—1943 aveau să însemne pentru Marin Preda descoperirea civilizației, a cărților, a prieteniei. Retrospectiv, avea să semnifice paradisul, repede pierdut ca orice paradis). Într-o clipă, tînărul înțelesese: „... gata, de-aici înainte soarta mea n-avea să se mai schimbe, n-aveam să mai ajung nici comandant de armată, cum visam adesea, nici mare om de stat, nici să cuceresc noi insule și să-i supun pe băștinași; istoria aveau s-o facă alții, mie îmi rămînea doar acest teritoriu de cucerit și singurul cu care puteam s-o influențez: cuvîntul scris. Nu era mult, dar nici puțin" (*Viața ca o pradă*, p. 293—294).

Aceste ultime cuvinte sună în ecou lovinescian. Poate că, ajutat de o memorie involuntară, prozatorul își definea, prin sintagma memorabilă, misiunea sa în autobiografie și trata cuvîntul scris drept o credință cu o perfectă rigoare. Jumătățile de măsură, aranjamentele, tranzacțiile sau, și mai grav, compromisurile nu au ce căuta în acest teritoriu devenit sacru. Violența cu care a întîmpinat Marin Preda pe cei ce trădează religia cuvîntului scris, o violență poate excesivă, are — pentru noi — explicație strict biografică. Aderent pătimaș la această pseudo-religie, Marin Preda se poartă cu toată intransigența convertitului. De furia radicalismului său nu va scăpa nimeni, indiferent de celebritatea la care a ajuns. Legea morală e invariabilă și acționează cu forță egală, crede Preda, iar talentul sau celebritatea nu dau, în ordine etică, nici un drept în plus, ci, din contra, creează obligații și mai mari. Pe Marin Preda l-a putut lăsa indiferent laxismul mo-

ral sau compromisul unor semitalente anonime, dar a cenzurat cu severitate abandonul unui G. Călinescu: „... dacă tribulațiile bietului Ioanide ar fi fost descrise realist de către creatorul lui, n-aș fi fost atît de rău impresionat de acest roman (*Scrinul negru*, n.n.). În carte, lui Ioanide i se deschid toate ușile, fără să i se ceară altceva decît declarații lozincarde despre socialism. Îi era ușor să le dea?... Mulți nu cred că trebuiesc judecate astfel erorile sau scăderile unei mari personalități, și că trebuiesc trecute în mod decent cu vederea. E adevărat, dar din ce e formată atunci o conștiință? Nu din totalitatea actelor și gesturilor ei adevărate? Puse în lumina adevărată a împrejurărilor în care s-au produs, și care-i pot absolvi dar și apăsa?" (*Imposibila întoarcere*, p. 198).

Iar concluzia unei astfel de viziuni asupra importanței cuvîntului scris nu putea fi alta decît o fetișizare absolută. În lumea plină de incertitudini majore în care-i este dat să trăiască, scriitorul ar trebui să aibă, cel puțin, această unică certitudine pentru care merită să se lupte: opera de artă, cinstită din punctul de vedere al conștiinței și, dacă e posibil, perfect realizată artistic. Neexsitînd un *dincolo* spiritual, cartea trebuie să-și proclame propria ei eternitate relativă. În momentul cînd scrie *Un semn de întrebare*, Marin Preda se mulțumea deja cu religia mult mai modestă a artei. Nimic comun însă, în această atitudine extremistă, cu estetismul *fin-de-siècle* și cu vocația ornamentului gratuit a unui Wilde; este, mai degrabă, privirea artei ca rostire fundamentală, cuvînt concentrat, capabil să exprime în egală măsură istoria, filosofia, reflecția etică sau socială. În varianta lui Preda, proza e un discurs totalizant. Un asemenea fel de scriere, propunere peremptorie a unui model de existență, are Marin Preda în vedere atunci cînd încheie volumul *Imposibila întoarcere* cu următoarele cuvinte: „Arta creează în inamicul ei reținere. Opera de artă dă naștere la o temere superstițioasă, ca în fața unei zeități, despre care dușmanul ei știe că o dată creată nu mai poate fi distrusă. Trebuie să știm să profităm de acest efort magic al artei, să căutăm să-l obținem, și atunci forța cuvîntului va spori, și

condiția scriitorului va fi mai bună. Cine altul să creadă mai adînc și mai pătimaș în eternitatea artei dacă nu scriitorul însuși ?" (*op. cit.*, p. 209).

Sensul semnului de întrebare destinat să rămînă veșnic un semn de întrebare ne apare acum mai clar decît la început. Să rememorăm, pentru a treia și ultima dată, premisa discuției noastre : „În viața noastră, dincolo de *faptă* mai e ceva... Nu ne-am născut doar să scriem o carte... Dar pentru mai ce ? aș putea fi întrebat. Nu știu încă să răspund la o astfel de întrebare". Ironia destinului a făcut ca suprema lecție de etica scrisului să-i fie administrată lui Marin Preda de o biată bătrînă la capătul vieții, ignorată de aproape toată lumea și sortită să moară curînd. Inconștiența tinereții și versatilitatea proprie unei conștiințe încă neformate au fost însă zguduite de etica superioară a celei care îndrăznise să nu înjosească niciodată cuvîntul. „Nu mi-era mie atunci gîndul la viața celei mai mari scriitoare române, cu problemele grave care se puneau generației mele. Și pe lîngă asta aveam treizeci de ani", spune Marin Preda în finalul textului său, cu autoironie sîngeroasă, aproape tragică prin semnificația ei. Iar sintagma „cea mai mare scriitoare română", utilizată la început de E. Lovinescu „cu o mică emfază" în scena prezentării, își dobîndește abia acum adevărata semnificație : nu faptul de a fi scris cîteva romane foarte bune îi asigură Hortensiei Papadat-Bengescu titlul de „cea mai mare scriitoare română" la un moment dat, așa cum crezuse E. Lovinescu, ci perfecta rectitudine morală, în contrast cu o bună parte a propriei sale generații, cum va constata, tardiv, Marin Preda. Sintagma „cea mai mare scriitoare română" revine de două ori în bucata *Un semn de întrebare* — o dată rostită de E. Lovinescu și apoi citată de Preda în scena de la Tușnad : în ambele cazuri, ironia și ricanarea autorului o întovărășesc, neîncrezătoare. Iată însă că diagnosticul lui E. Lovinescu avea să fie confirmat, postum și definitiv, deși nu în sensul atribuit inițial ; ironicul Preda avea să recunoască (prea tîrziu, cum se întîmplă întotdeauna !)

că bătrîna prozatoare va rămîne „cea mai mare" conform sistemului etico-estetic de tip camusian pe care Marin Preda însuşi urma să şi-l constituie mult mai tîrziu.

Asupra textului *Un semn de întrebare* pluteşte un aer de culpabilitate imposibil de răscumpărat. Din vila scriitorilor de la Tuşnad porneau destinele opuse a doi mari prozatori : unul tînăr, fericit şi inconştient, destinat succesului şi avantajelor materiale ; cealaltă în vîrstă şi săracă, avîndu-şi opera în urmă, îndreptîndu-se spre ultima fază, şi cea mai cruntă, a calvarului pe care trebuia să-l îndure. „Dacă ar fi murit atunci, gîndul la destinul ei nu mi-ar fi turburat cu nimic astăzi amintirea", spune Marin Preda în partea finală a mărturisirii. Dar scriitoarea mai trăieşte cîţiva ani, pentru a se chinui şi pentru ca acest lucru să fie aflat şi de favorizaţii soartei. Printre ei — şi de Marin Preda. Iar semnificaţia reală a celor două întîlniri, în ordine cosmică, va apărea mult mai tîrziu sub forma unui veşnic „tăcut şi neluat în seamă de nimeni semn de întrebare".

S-ar putea ca acest semn de întrebare, pe care Marin Preda îl va fi citit în ochii bătrînei, să nu fi existat cu adevărat : obosită şi absentă, prozatoarea trecea în acei ani, probabil, indiferentă prin lume. Dar, în ordine absolută, acest fapt „obiectiv" nu are nici un fel de importanţă. Infinit mai real rămîne semnul lăsat de privirea prozatoarei în conştiinţa tînărului scriitor, destinat să-l marcheze pe acesta definitiv. Dinamică într-adevăr camusiană a culpabilizării : Preda se va simţi implicat într-o crimă spirituală pe care n-a comis-o, dar la care a asistat impasibil, complice prin pasivitate. Iar această participare involuntară la actul reprobabil îi va arăta, peste ani, care este misiunea reală a scriitorului. De fapt „tăcutul şi neluatul în seamă de nimeni semn de întrebare" avea un sens precis, verbalizabil prin „Ce-aţi făcut voi, scriitorii, cu conştiinţa voastră ?". Într-un tragic contratimp istoric, bătrîna scriitoare ştia răspunsul la întrebarea fundamentală a vieţii unui creator, pe cînd tînărul ambiţios urma să-l afle abia mult mai tîrziu. Veritabilă şedinţă psihanalitică, *Un semn de întrebare* reprezintă identi-

ficarea faptului care i-a produs lui Marin Preda, cel dintîi, șocul moral și întrezărirea adevărului, declicul trezirii. Conștiința de tip camusian maturizată la 1971 va fi fost rezultatul unui proces îndelungat și obscur, început în vara lui 1952 la Tușnad, printr-o fortuită scenă mută.

E infinit preferabil să te confesezi tu decît să te demaște alții: din înțelepciunea acestui simplu adevăr a rezultat și textul *Un semn de întrebare*. Ar fi abuziv să ne imaginăm mărturisirea ca făcînd parte dintr-o strategie determinată; ea se înscrie, oricum, într-o logică a devenirii personalității lui Marin Preda. Pornit de la un „tăcut semn de întrebare", sistemul gîndirii etice al prozatorului s-a concentrat, pînă la urmă, într-un explicit semn de întrebare, căruia autorul nu i-a putut răspunde decît prin scrisul său, nu prin certitudini metafizice. E mult — e puțin? Ființa pînă la capăt interogativă care a fost Marin Preda rămîne oricum de o consecvență remarcabilă, chiar dacă atitudinea sa fundamentală poate fi în cele din urmă redusă la cea mai umană dintre atitudini.

Scanned with OKEN Scanner

DE ACELAŞI AUTOR :

Proza poetică românească în secolul XIX, Minerva, 1971

Introducere în opera lui Al. Macedonski, Minerva, 1972

Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian, Univers, 1976

Poemul românesc în proză, Minerva, 1981
(Premiul pentru Critică al Asociației Scriitorilor din București)

Formele liricii portugheze, Univers, 1985
(Premiul pentru Critică al Asociației Scriitorilor din București)

Po[illegible] iarnă (roman), [illegible]ea Românească, 1987

Sinteze

S

Editura Eminescu

Lei 9.25

Scanned with OKEN Scanner